HUMOR POLÍTICO EN TIEMPOS DE REPRESIÓN

clarín, 1973-1983

florencia levín

siglo veintiuno
editores

florencia levín

humor político en tiempos de represión

En 1973, con el regreso del peronismo al poder, el diario *Clarín* renovó su contratapa humorística señalando su apuesta por el humor nacional. Desde entonces, desplazó a las tiras importadas y logró reunir a los humoristas más talentosos: Caloi, Crist, Fontanarrosa, Ian y Landrú, entre otros. Indisolublemente ancladas en su aquí y ahora, las viñetas de ese espacio pueden leerse como comentario, opinión o velada alusión a la vida bajo la dictadura.

Atenta a los modos en que el humor gráfico rompía o suscribía pactos de silencio, o cultivaba zonas más grises, Florencia Levín sigue la representación "dibujada" de los principales acontecimientos de la escena sociopolítica, desde el clima golpista anterior a 1976, pasando por las desapariciones y Malvinas, hasta los consensos de la transición democrática. La autora estudia a los diferentes humoristas en relación con su trayectoria y su pertenencia ideológica así como la articulación entre la sección que los convocaba y el posicionamiento institucional del diario. A partir de una lectura fina y sugerente de los trazos y la construcción imaginaria que propone cada tira, analiza las estrategias con que los humoristas sortearon interdicciones y negociaron sus vínculos con el poder político y la línea editorial de *Clarín*.

Los humoristas operaron sobre la realidad de una manera excepcional, a través de actos discursivos que fueron también actos políticos y que hoy devienen piezas valiosas para reconstruir una zona de las pasiones de nuestro pasado, la que insiste todavía en la memoria colectiva. Aporte fundamental a la historia reciente, este libro ingresa en los años setenta y los primeros ochenta a través de un prisma original, que permite explorar las representaciones sociales sobre la violencia, la guerra y la naciente democracia.

siglo veintiuno
editores

florencia levín

Es profesora de Historia y doctora por la Universidad de Buenos Aires, especializada en el estudio de la historia reciente. Actualmente se desempeña como investigadora del Conicet y profesora adjunta en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde es investigadora del Instituto de Desarrollo Humano y codirectora de la Maestría en Historia Contemporánea.
Junto con Marina Franco publicó *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (2007) y fundó la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente (www.riehr.com.ar). Ha publicado trabajos sobre la historia y las memorias del terrorismo de Estado, y sobre aspectos historiográficos y epistemológicos de la historia reciente.

Diseño de la cubierta: Eugenia Lardiés

HUMOR POLÍTICO EN TIEMPOS DE REPRESIÓN

clarín, 1973-1983

florencia levín

siglo veintiuno
editores

grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico
CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS
04310 MÉXICO, D.F.
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina
GUATEMALA 4824, C1425BUP
BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

salto de página
ALMAGRO 38
28010 MADRID, ESPAÑA
www.saltodepagina.com

biblioteca nueva
ALMAGRO 38
28010 MADRID, ESPAÑA
www.bibliotecanueva.es

anthropos
DIPUTACIÓN 266, BAJOS
08007 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Levín, Florencia
Humor político en tiempos de represión: *Clarín*, 1973-1983. -
1ª ed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
320 p.: il.; 21x14 cm.- (Sociología y política)

ISBN: 978-987-629-330-3

1. Humor Argentino.
CDD A867

© 2013, Siglo Veintiuno Editores S.A.

Diseño de cubierta: Eugenia Lardiés

ISBN: 978-987-629-330-3

Impreso en Artes Gráficas Delsur // Alte. Solier 2450, Avellaneda
en el mes de agosto de 2013

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina // Made in Argentina

A mis padres, que nos agarraron de la mano durante esos años; a mis hijos, a quienes me gustaría dejar plantados en un mundo mejor.

Índice

Agradecimientos 11

Introducción 15
Apuntes de trabajo sobre el humor gráfico 19
Recorridos 26

1. Humor y politización 31
La "nacionalización" del humor gráfico del diario *Clarín* 31
Los humoristas en *Clarín* 37
Nuevos personajes y escenarios del humor 47
Humor y política 52

2. Último acto 69
Un fantasma en las viñetas de Landrú 72
De gorilas y panteras. Golpistas al acecho 82
El golpe anunciado 85
Epílogo 91

3. El humor reprimido 105
Humor, pese a todo 109
La política que regresa 116
La galería de Landrú 123
Los aniversarios del golpe 128
Contradiscursos en la trastienda 134
Confluencias 141
La zona más gris 145

4. Sobre el miedo y el terror 165
La muerte domesticada 170
La vida cotidiana 174
El horror 175
Patotas 183
Desaparecidos 190
Discursos 194
Ante el horror 198

5. El humor y la guerra 213
La construcción de la inocencia 215
Identikit del enemigo 222
Desde los márgenes 229
Partes de guerra 234

6. El humor en tránsito 257
Imágenes de un régimen en retirada 259
Resignificaciones 264
La democracia que regresa 273
Metáforas 279

Reflexiones finales 299

Fuentes y referencias bibliográficas 309

Agradecimientos

Como no puede ser de otra manera, este libro tiene su historia, que es también parte de la mía. Por ello, la lista de agradecimientos seguramente resulte incompleta. Me gustaría agradecer en primer lugar a mis primeros maestros en las artes de la investigación y la docencia: Juan Suriano, Hilda Sabato y Mirta Lobato. Agradezco especialmente a Mirta ya que, además, me impulsó a la vida académica a pesar de mis reticencias y dirigió mi investigación doctoral, de donde surge este libro. Quiero manifestar asimismo mi gratitud por la oportunidad de haber contado con una beca doctoral de la Universidad de Buenos Aires, que me permitió iniciarme en la investigación.

Quiero agradecer también a los jurados de mi tesis, Martín Becerra, Claudia Feld y Eduardo Romano, por sus generosas devoluciones, que continuaron alimentando mi trabajo posterior, así como también por el asesoramiento que me brindaron durante la investigación. Quisiera destacar asimismo mi gratitud hacia Oscar Steimberg por su cálido asesoramiento, y sobre todo porque su abordaje conceptual del humor gráfico ha sido de importancia capital en mi trabajo.

Quisiera agradecer muy especialmente las valiosísimas sugerencias y comentarios de los colegas y amigos que oficiaron de lectores críticos de distintos capítulos del libro: Daniel Lvovich, Andreína Adelstein, Paula Canelo, Marcelo Borrelli, Mara Burkhar, Estela Schindel, Rosana Guber, Judith Gociol, Ernesto Bohoslavsky e Isabella Cosse. Sus devoluciones, comentarios y sugerencias han sido valiosísimos para mi trabajo. Me gustaría destacar un reconocimiento especial para Claudia Feld, quien en una generosa segunda devolución sin el marco de la defensa de tesis sembró

muchas de las semillas que germinaron en el libro, y porque ha sido desde entonces una interlocutora fundamental. Nuevamente a ella y a Roberto Pittaluga, por la sugerencia de algunas lecturas imprescindibles que por cierto encabezan y cierran el libro. Y un agradecimiento muy especial para Marina Franco, interlocutora permanente e imprescindible, y sobre todo gran amiga.

Esta investigación supuso comenzar a recorrer un camino completamente desconocido para mí: el mundo de los chistes y las historietas, que –descubrí– tiene un abigarrado campo de estudios, fuentes, reservorios, yeites y secretos. Agradezco a Juan Sasturain, Eduardo Romano, Andrea Giunta, Miguel Rep, Jeff Williams, Judith Gociol, Ana Merino, Manuelle Pelloile..., que de diversas maneras me fueron abriendo las puertas de ese otro mundo. Agradezco también a Crist, Caloi, Landrú, Ian y Marcos Cyntrimblum, quienes me brindaron su tiempo y algunos recuerdos. A Male La Porta, Natalia Levín y Paula López por su colaboración en el trabajo de archivo, y a los empleados de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca del Congreso de la Nación.

Quiero agradecer también y por diversos motivos a una gran cantidad de personas que de distintas maneras participaron de esta historia con paciencia y predisposición: a Roberto Di Palma, César Da Col, Daniel Divinsky, Mariela Mosnaim, Fabián Bosoer, Daniela Blanco, Jorge Iturrieta, Juan Carlos Arguelle, Jericles, Horacio del Prado, Raúl Colombres, Osvaldo Laíno, Miriam Iris Cagol de Harczyk, Sara Harry, Gabriela Mahy de Fontanarrosa, María Verónica Ramírez y Daniel Ferraro. También quiero agradecer a quienes me ayudaron a recopilar material disperso por distintas partes del mundo: Diego Golombek, Rafael Bianciotto, Gabriel Vommaro, Ernesto Bohoslavsky, César Mónaco, Gabriela Águila... A Daniel Lvovich, Jorge Cernadas y Eduardo Rinesi, por abrirme las puertas de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) con mi investigación sobre el humor gráfico a cuestas. También me gustaría agradecer a los miembros del Núcleo Memoria, con quienes hemos discutido algunas versiones de este trabajo, y a mis colegas del grupo de investigación dirigido por Emilio Crenzel, a quien también le agradezco por haberme invitado a participar. A mis compañeros de trabajo de la universi-

dad y a mis becarios, que han acompañado, alentado y sostenido espacios compartidos.

Quisiera agradecer muy especialmente a Carlos Díaz y a la editorial Siglo XXI por la oportunidad de publicar mi investigación y por la generosidad y la calidez con la cual lo editaron. A Yamila Sevilla, Federico Rubi y Gabriela Vigo, por la paciencia y el cuidado en el trabajo con el libro. A Patricia Oderigo, por sus valiosos e inesperados aportes.

Mi reconocimiento más especial es para los humoristas, quienes me desafiaron a mirar el mundo de otra manera. Su compañía de tantos años, y la anacrónica complicidad establecida con ellos a través de sus viñetas contemporáneas de otras épocas, han enriquecido mi vida. Me gustaría además homenajear la memoria de dos grandes maestros, a quienes verdaderamente me hubiera encantado hacerles llegar este libro y que lamentablemente fallecieron antes de que concluyera: Caloi, a quien tuve la oportunidad de conocer, y Fontanarrosa. También me gustaría homenajear la memoria de Aldo Rivero, otro gran dibujante, fallecido antes del inicio de este trabajo.

Mi mayor gratitud es para Lucas y Manuel, por la felicidad de todos los días y por soportar el trabajo de escritura. A Tere y a Gladys por contribuir con su cariño y su alegría. A Clara Nemas, porque siempre le estaré agradecida. A mi mamá, por su apoyo fundamental e imprescindible. A mi papá, mi maestro implícito. Y sobre todo a Diego, mi amor, mi cómplice y todo.

Introducción

—Ay, Ofelia... ¿Has pensado en qué país les dejaremos a nuestros hijos...?
—Si se puede elegir, Mauricio, yo les dejaría Suecia.
FONTANARROSA, *Clarín*, 27/9/82: 64

Existe una historia escrita por los historiadores y otra escrita por los caricaturistas. Las dos son legítimas. Pero la segunda tiene algo más: el perfume del tiempo, la gracia de una época, el reflejo de las pasiones ya marchitas.
OSIRIS CHIERICO, Conferencia de presentación de la muestra "Caras y Caretas. Sus ilustradores"

Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirlas a la vida.
AGAMBEN, *Ninfas*, p. 23

La historia reciente argentina se escribe atravesando un cementerio imposible, el no-cementerio hecho de aguas y cenizas en el que no descansan los miles de desaparecidos que habitan nuestra historia. Preguntarse por el pasado cercano convoca un ejercicio atravesado por los efectos de ese no-cementerio, esa falta instituyente de la peculiar temporalidad de la historia reciente. Abordar ese pasado implica de este modo no sólo una inmersión retrospectiva, sino también necesariamente prospectiva ya que se trata, en última instancia, de reconstruir el entramado en el que fue posible el crimen que nos determina como sujeto colectivo

y en muchos casos también como individuos. En el origen de este libro, está latente la inquietud sobre cómo fue posible *eso* que el emblema de los *30 000 desaparecidos* designa: las miles de personas desaparecidas y el dispositivo desaparecedor, pero también la capacidad de nuestra sociedad de engendrar el poder que lo implementó. Y de engendrar asimismo un crimen que anula la muerte humana, es decir, la muerte propia, única capaz de dar testimonio de que ese que murió tuvo una vida (Schmucler, 1996).

Desde luego que, así formulada, se trata de una inquietud para la cual la historiografía jamás tendrá respuestas en tanto su propia formulación implica la imposibilidad de responderla. Sin embargo, la historiografía puede preguntarse, y este libro lo hace, sobre cómo fue que el crimen de la desaparición forzada fue posible para sus contemporáneos que nos lo legaron en herencia. La inquietud se abre de este modo al lenguaje y a los procesos sociales de construcción de sentidos sobre el terrorismo de Estado y sus condiciones de posibilidad.

Los complejos procesos de simbolización de esa experiencia histórica se fueron produciendo como resultado de la retroalimentación de los grandes pronunciamientos y manifestaciones discursivas en el espacio público, pero también en el denso y activo entramado de constelaciones simbólicas compuestas por actos discursivos de relativa labilidad y diversas dimensiones, que muchas veces no trascendieron la esfera de lo privado. Fugaces y evanescentes, esos actos discursivos desempeñaron un papel fundamental en la construcción y sedimentación de los imaginarios colectivos, sin dejar huellas.[1]

En este libro se estudian los procesos de subjetivación de esa experiencia histórica a partir de una multiplicidad de viñetas publicadas en los espacios humorísticos del diario *Clarín*, desde el retorno del peronismo en 1973 hasta la conclusión del régimen

1 Tomo la noción de *imaginario* no como sinónimo de "imagen", sino como un tipo de registro preverbal cuya lógica es esencialmente visual. Véase Jameson (1995).

militar en diciembre de 1983. A lo largo de esos años, la Argentina atravesó un proceso de barbarización extrema de la violencia, creciente clandestinización de la actividad represiva y progresiva suspensión de las garantías constitucionales, que tras el golpe fueron directamente abolidas, al tiempo que el Estado fue transformado por el gobierno militar en un aparato de terrorismo y desaparición[2] (Pittaluga, 2010; Franco, 2012; Calveiro, 1995).[3] Se trata de un objeto de estudio pequeño y marginal, compuesto por una infinidad de efímeras miniaturas, cada una de ellas, en sí misma, prácticamente irrelevante.[4] Sin embargo, ellas conforman un objeto de enorme potencialidad simbólica y heurística, ya que fueron al mismo tiempo productoras y espejo de los procesos colectivos de significación de esa experiencia histórica de los que constituyen, por otra parte, su huella. Además, sólo ellas son capaces de acercarnos al perfume del tiempo y la gracia de una época, y también al reflejo de las pasiones de nuestro pasado que se revelan incapaces de marchitarse.

El 7 de marzo de 1973 el diario *Clarín* impulsó su política de nacionalización del humor gráfico con la incorporación en la

2 Quiero aclarar que empleo el término "violencia" en singular para dar cuenta de la constitutiva imbricación entre lo que Walter Benjamin denominó "violencia destructora del derecho" y lo que llamó "violencia conservadora del derecho", que proviene, por otra parte, de una "violencia creadora de derecho", que devino de una "violencia destructora". Desde esta perspectiva se vislumbra, entre otras cosas, la potencial transformación de la "violencia conservadora de derecho" en una amenaza destructora para ese mismo derecho (1999 [1921]).

3 Uno de los consensos clave en la historiografía de la historia reciente consiste en considerar problemáticamente los años del tercer gobierno peronista no sólo como preámbulo del golpe de Estado, sino también como parte de un incremento de medidas de excepción estatal iniciada durante los años de la Revolución Argentina. Desde este punto de vista, la profundización de la escalada de violencia y excepcionalidad corresponde al entramado histórico del terrorismo de Estado y la diferenciación dictadura-democracia como gran organizador de las interpretaciones históricas revela sus limitaciones. (Véanse particularmente Pittaluga, 2010, y Franco, 2012.)

4 Este comentario dista de ser peyorativo con respecto a las viñetas. Se trata de una evaluación estrictamente metodológico-epistemológica vinculada con su transformación en fuente para la historia.

contratapa de un grupo de jóvenes humoristas en ascenso –Crist, Fontanarrosa, Caloi y Bróccoli–, cuyas viñetas se sumaron a las de Landrú, Ian, Rivero y Dobal y desalojaron al cómic importado que hasta entonces monopolizaba la prensa argentina. A ellos se sumaron un poco más tarde Aldo Rivero, Tabaré y Viuti. Gracias a la nacionalización, los espacios de humor del diario se convirtieron desde entonces en un importante observatorio de la realidad argentina. Mirando el mundo y leyendo con sistematicidad la prensa como parte fundamental de su labor, los humoristas de *Clarín* construyeron y reconstruyeron sentidos que alimentaron el flujo de representaciones con que fue simbolizado al mismo tiempo que forjado el proceso histórico.

En tanto acto de lenguaje históricamente situado, la publicación de cada una de las viñetas fue cada vez un acto político. Ellas ofrecieron a los lectores del diario un comentario, opinión o pronunciamiento político sostenido por la firma de un autor e inserto en un medio de circulación masiva (por entonces, *Clarín* ya era el matutino que más vendía en el mercado argentino). Pero además, los personajes de tinta y papel vivían una vida propia entre las páginas del diario, y hablaron y comentaron sobre la realidad y sobre la política en las escenas recreadas por las viñetas. De este modo, los humoristas operaron (y operan) en la realidad de una manera excepcional, como sólo ellos pueden hacerlo, a través de actos discursivos que se juegan *al mismo tiempo* en una escena imaginaria.

Durante el ciclo histórico en el que el crimen de la desaparición fue posible a la vez que real, esos actos de significación se jugaron en un escenario controlado y dominado por un poder terrorista que devino estatal y para el cual todos los actos de sentido eran considerados una amenaza al orden vigente, por lo que la continuación diaria de la vida no podía ser una certeza para nadie. Por otra parte, el poder terrorista terminó de operar en el plano simbólico lo que la censura, la feroz represión clandestina y la desaparición operaron en el escenario real. Los personajes de tinta y papel sufrieron miméticamente, en las escenas imaginarias, las mismas restricciones que los actores reales. Allí, en ese territorio que es y no es de este mundo, las palabras hechas también de tin-

ta y papel retrocedieron ante el poder desaparecedor. Pero, más importante todavía, la instauración de una ambigüedad constitutiva del conocimiento social sobre lo que estaba ocurriendo en las penumbras de la clandestinidad condicionó estructuralmente los efectos de sentido construidos por el humor gráfico, que fueron entretejidos en el macabro juego entre lo sabido y lo no sabido, lo mostrado y lo ocluido, propio del terrorismo de Estado.

En la intersección entre la escena imaginaria y la realidad, entre el autor, sus criaturas y el diario, se jugó la potencia enunciativa de los humoristas ante los intentos hegemónicos autoritarios. Gracias a la gran estabilidad del espacio humorístico de *Clarín*, esas viñetas constituyen hoy una valiosa fuente para la investigación histórica. Diminutas, efímeras y lábiles, esas pequeñas misceláneas se entramaron en un complejo campo de luchas simbólicas y fueron uno de sus impulsos. Su estudio nos permite reconstruir un mundo de significaciones y estrategias de adaptación a una vida entre el terror y en la cual el terror fue posible.

APUNTES DE TRABAJO SOBRE EL HUMOR GRÁFICO

Discurso subordinado a otros discursos, constituido como registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas provenientes tanto de la oralidad y la gestualidad como de la escritura y de cualquier otro género y soporte mediático (Steimberg, 2001: 7), el humor gráfico permite atravesar los marcos que constriñen las viñetas para acceder a la dimensión significativa donde habitan y circulan las representaciones sobre la política y los imaginarios sociales que las sostienen. Sin embargo, el acceso a la dimensión colectiva de las representaciones así como a la dimensión política de los actos que las enuncian no es directo y requiere varias operaciones metodológicas y epistemológicas.

En efecto, el estudio del humor gráfico enfrenta al investigador a un universo empírico tan prometedor como mezquino: sólo es posible decir algo que no sea el chiste mismo luego de analizar

y entrecruzar sincrónica y/o diacrónicamente decenas o cientos de viñetas entre sí y con otros elementos contextuales del diario. Por otra parte, se trata del estudio de discursos constitutivamente ambiguos y condicionados que, en el caso del humor durante el terrorismo de Estado, fueron además exageradamente ambiguos como efecto de las estrategias de autopreservación y estuvieron sobredeterminados estructuralmente por las estrategias discursivas del régimen. Es por ello que es necesario considerar algunas características específicas del humor gráfico como género, imprescindibles para hacer de las viñetas una fuente para el conocimiento histórico.[5]

La expresión "humor gráfico" refiere de modo genérico a un tipo particular de discurso social, cuyo rasgo característico es la conjunción de la palabra escrita con el dibujo. Esa conjunción puede presentarse de distintas maneras, y en el diario *Clarín* lo hizo a través del *cartoon* o caricatura humorística y de la tira cómica o tira de humor.[6]

El *cartoon* es un dibujo de humor que en un único cuadro o viñeta transmite una idea humorística que encuentra su tema, por lo general, en los asuntos políticos y sociales de actualidad incor-

5 Los primeros trabajos de corte histórico y sociocultural que incorporaron de distinto modo el estudio de las caricaturas e historietas en la Argentina se centraron en algunas famosas publicaciones decimonónicas como *El Mosquito*, *Don Quijote* y *Caras y Caretas* (véanse Cibotti, 1993; Matallana, 1999; Malosetti Costa, 2003 y 2005; Romano, 2004, entre otros). En los últimos tiempos, la historia reciente y sus memorias están siendo revisitadas desde muchas disciplinas académicas en cuyo marco han madurado varias investigaciones que abordan distintos artefactos culturales que contienen viñetas de humor, en especial la revista *Humor* (Burkart, 2012 y 2008; Raíces, 2010; Díaz, 2004; Depetris Chauvin, 2005; Guitelman, 2006, entre otros). Sobre las tiras cómicas, desde *Mafalda* hasta nuestros días, véanse Martignone y Prunes (2008). También la historia del género y de la industria historietística misma es objeto de un creciente interés (véase Vázquez, 2009). Para los años del peronismo y el posperonismo, véanse Gené (2008a y 2008b), Gutiérrez (2009) y Bjerg (2012). Existe un abundante mundo de publicaciones no académicas sobre estos temas (véase Levín, 2013).

6 Dada esta delimitación de género, la obra de Hermenegildo Sábat, muda, no ha sido abordada en esta investigación.

porando, a veces, caricaturas de personajes públicos (Steimberg, 1977: 97). Las tiras cómicas, en cambio, presentan un mensaje gracioso en una secuencia de varias viñetas autoconclusivas, generalmente a través de personajes estables que suelen tener mucha continuidad y muchas veces desarrollan temas a lo largo de varias ediciones. En el caso de *Clarín*, esta clasificación permite distinguir la obra de Landrú, Crist, Fontanarrosa, Ian, Aldo Rivero y Dobal, que trabajaron con *cartoons*, de las de Caloi, Bróccoli, Tabaré y Viuti, que trabajaron la tira cómica con personajes protagónicos fijos.[7]

Como acto de lenguaje, el acto humorístico resulta de un juego que se establece entre un enunciador y un destinatario a través de un acuerdo implícito sobre el sentido relativo a un mensaje. El efecto humorístico de ese juego reside en que su mensaje propone deliberadamente más sentidos de los que literalmente enuncia. Es por ello que el efecto gracioso depende de los conocimientos, capacidades, implicaciones y motivaciones de los destinatarios, y se fundamenta en la existencia de una comunidad de códigos (Chabrol, 2006).

El efecto humorístico adviene como producto de una ruptura de sentido que instala de modo sorpresivo un orden inesperado (Labeur y Gandolfi, 1999: 94 y 96). Habitualmente, el humor produce esa disyunción a partir de una serie de recursos retóricos como la exageración, la ironía, la alusión, la alegoría, el eufemismo, la inversión de perspectiva, entre otros. Pero el humor gráfico cuenta, además, con una serie de recursos humorísticos propios y específicos. Ciertamente, el dibujo humorístico se caracteriza por presentar una o varias anomalías gráficas destinadas a reconocerse como cómicas. Estas anomalías se revelan mediante juegos de trazos comparables a los juegos de palabras, provocando disyunciones o rupturas de sentido por la yuxtaposición o la sucesión de elementos incompatibles entre sí (Morin, [1970] 1982: 136-137). Pero además, el humor gráfico juega con la articulación entre am-

7 Para un abordaje de los aspectos semiológicos y también históricos del género, véase Levín (2013).

bos lenguajes, que pueden reforzarse o contradecirse mutuamente y provocar el mismo tipo de ruptura que en el juego de palabras (Romano, 1990 [1985]: 90-91). Más aún, existe otro componente cómico que emana de algunos rasgos específicos del humor gráfico en tanto género: se trata de procesos que se producen en el interior de las viñetas, que se hallan a la vista y que constituyen el fundamento cómico del *cómic* (Masotta, 1976).[8]

Dentro de lo que se considera humor es preciso distinguir, siguiendo a Oscar Steimberg, entre el *humor propiamente dicho* (en el sentido freudiano), que compromete al sujeto de la enunciación y del enunciado en su propia humorada, de lo cómico y del chiste, que refieren, en el primer caso de modo genérico, a una ruptura de previsibilidad, y en el segundo, al mismo mecanismo pero depositado sobre una tercera persona (Steimberg, 2001: 2).[9] Por lo tanto, la noción de humor supone, en el caso del humor gráfico, la posibilidad de establecer, entre la imagen de autor y sus personajes, la existencia de una identificación tal que permita advertir que se representan mutuamente.[10] Sin embargo, en el universo abordado estas son más las excepciones que la regla: si en las tiras de humor es posible pensar en tal identificación, no lo es en los otros casos estudiados, al menos no de modo general, ya que los humoristas construyeron personajes a partir de estereotipos de los más diversos actores sociales con los cuales establecieron los más diversos vínculos. Es por ello fundamental analizar en cada

8 Según Masotta, "el humor se revela aquí como una función del canal, del medio en tanto medio, y no como una cláusula del estilo ni de los temas, aunque estilo y temas puedan volver sobre él y convertirlo en objeto" (Masotta, 1976: 212-213). Es preciso aclarar que Masotta habla en términos generales de "historieta".

9 Deliberadamente dejo de lado el complejísimo recorrido teórico que el término "humor" convoca y del que no son ajenos los campos semánticos articulados en torno a las nociones de risa, comicidad, ironía y sátira.

10 Steimberg habla de la existencia de una imagen de autor "que se confunde enunciativamente con un segmento sociocultural definido", con una "*manera de hacer* grupal", de modo que la imagen de autor a la vez represente y sea representada por un determinado segmento-sujeto asimilable con un sector profesional, generacional, político, artístico, etc. (Steimberg, 2001).

caso el vínculo entre el autor y sus criaturas, para poder estudiar el posicionamiento autoral con respecto al contenido del enunciado que les hace decir.[11]

El humor gráfico es un acto discursivo mudo, que se produce en ausencia del autor y que se completa en la soledad del incierto territorio de la recepción. Dadas estas características, la posición de autor en el humor gráfico resulta del inestable efecto de sentido producido por la intersección entre el acto enunciativo y la escena imaginaria que dicho acto construye (es allí, en esa escena, donde se articulan los comentarios sobre la realidad y donde se entraman las representaciones humorísticas con la red de las representaciones colectivas). De modo que es clave analizar el tipo de relación que el autor establece con sus propias criaturas, aun cuando muchas veces esa relación no es transparente y suele resultar ambigua.

En el estudio del humor gráfico es preciso dilucidar, además, los vínculos significativos que se establecen entre las viñetas de humor y el contexto periodístico en el que aparecen –en este caso, el diario *Clarín*–, en tanto las viñetas forman parte del acto discursivo mismo e intervienen, por lo tanto, en el proceso de significación de sus contenidos. En principio, porque las viñetas dialogan, retoman y resignifican fragmentos de las noticias informadas por el diario. Pero, más aún, porque los lectores de las viñetas de humor compran el diario para mantenerse informados y eligen *Clarín* por algún tipo de preferencia emparentada con el perfil ideológico del diario expresado en su línea editorial (Bo-

11 De acuerdo con estas definiciones, las mayoría de las viñetas analizadas en este libro consisten en chistes sin humor, en los cuales prima un importante componente crítico (que Steimberg denomina "sátira sin humor") y confrontativo que tiende a la descalificación de un tercero, y en mucha menor medida algunos casos de humor gráfico propiamente dicho en donde las llamadas tiras de humor y *cartoons* exponen "las carencias de un enunciador que se implica en su texto con propiedades representativas supraindividuales (Steimberg, 2001: 9). Sin embargo, hechas estas aclaraciones, en lo que sigue utilizaré el concepto genérico de *humor* y *humor gráfico* para referirme a todas estas variantes del mismo modo que lo hace, por otra parte, el mismo diario *Clarín*.

rrat, 1989). De manera que el consumo de las viñetas de humor es por completo secundario y está de algún modo performateado por la vinculación de los lectores con el diario *Clarín* y, subsidiariamente, por el hecho de que están incorporadas en espacios destinados al esparcimiento y la distracción.

Ahora bien, como ha establecido Oscar Steimberg, cada uno de los componentes unitarios del medio gráfico conserva cierta unidad de sentido, y es precisamente "esa dimensión contradictoria de dependencia y fractura" la que "garantiza cierto tipo de movimiento en los parámetros de significación del medio" (Steimberg, 1977: 9).[12] Sin embargo, en este nivel no se trata de un condicionamiento deliberado sino estructural, en tanto no tiene que ver con las políticas de control y censura que el medio haya podido ejercer en el trabajo de los humoristas. Por el contrario, pareciera que la gran potencialidad simbólica de las viñetas fue ignorada por el diario *Clarín* mismo, que habilitó, más bien por omisión, un amplio margen de autonomía relativa al espacio de humor. Es muy probable que esto haya sido así entre otras cosas porque se tendió a pensar el humor como un género inocuo y banal.

Si bien lo dicho hasta acá es válido para todos los humoristas del diario, es preciso considerar que no todos ellos gozaron de las mismas posibilidades enunciativas durante el gobierno peronista y el régimen militar. En efecto, sus ideologías y sus respectivas trayectorias y relaciones con el poder influyeron considerablemente en los permisos y/o autopermisos para expresar esos sentidos autónomos.[13] Esto marcó claras diferencias entre la obra de Landrú,

12 De modo que no es únicamente la institución *Clarín* la que condiciona el sentido del humor gráfico, sino que también el humor gráfico –o mejor dicho, el movimiento de fractura que muchas veces produce con respecto a la línea editorial del diario– genera efectos de sentido que complejizan (aunque sea moderadamente) el posicionamiento político del matutino.

13 Siguiendo a Eliseo Verón, entiendo la noción de *ideología* no como un tipo particular de mensaje o una clase de discurso, sino como uno de los niveles de organización de los mensajes, desde el punto de vista de sus propiedades semánticas, que impregna todo el campo de la comunicación y que determina en forma natural y espontánea –y, por

acérrimo antiperonista, miembro de una clase acomodada, con aires aristocratizantes y simpatizante de algunas figuras de la corporación militar, y los humoristas de la contratapa, relacionados en su mayoría y de manera amplia con el campo de las izquierdas y el progresismo, y en el caso de Caloi y Bróccoli, directamente vinculados al peronismo de izquierda.

Para el estudio del humor gráfico es preciso considerar, asimismo, la figura del lector, vértice mudo del proceso de realización del acto discursivo. Su presencia, reflejada en la imagen del lector ideal, se advierte a través de los guiños de complicidad y otras marcas enunciativas de las viñetas. Sin embargo, el lector real, aquel que caza furtivamente y crea sorpresas (De Certeau, 2000), es sólo una presencia fantasmática para esta historia.

Esta investigación se basó en la digitalización y análisis de alrededor de 15 000 tiras y viñetas publicadas en *Clarín* a lo largo de los casi once años transcurridos desde la nacionalización de la contratapa de humor del diario en marzo de 1973 hasta la asunción como presidente de Raúl Alfonsín en diciembre de 1983. Es preciso advertir que este número, que parece desproporcionadamente alto, es apenas un porcentaje del total de las viñetas publicadas que se recorta a partir del entrecruzamiento del género "humor gráfico" con sólo uno de los componentes temáticos de ese universo: aquel que se construye a partir del comentario o la contextualización que reconoce su origen en los datos del mundo sociopolítico de la Argentina de entonces.[14]

---

lo mismo, alejada de la conciencia– las representaciones de lo social que tienen los actores (Verón, [1971] 1984: 141-142).

14 Debo la claridad de esta delimitación a Steimberg (1977: 114). Es de destacar que el criterio original de recolección de las fuentes fue muchísimo más amplio que aquel que fue surgiendo de los sucesivos recortes y entrecruzamientos analíticos. La investigación originaria presentada como tesis recortó explícitamente un universo de 1705 tiras y *cartoons* que fueron referenciados de diversos modos (imágenes, comentarios o citas referenciales). Este libro constituye, todavía, un recorte muy grande de esa versión original. El análisis no contempla aquello que fue censurado sino que se realizó en su totalidad a partir de lo que efectivamente fue publicado. Este estudio ha dejado de lado –y esa es una deuda pendiente– el tratamiento de una infinidad de

El primer gran desafío consistió, entonces, en superar la barrera de las 15 000 miscelánceas y lograr reconstruir un entramado denso de discursos articulados entre sí.[15] En ese sentido, fueron importantes tanto las recurrencias y las insistencias como las excepciones, los ejemplos únicos que rompen las cadenas de sentido o los pactos de silencio.[16] El segundo desafío, mucho más difícil y espero que no infructuoso, consistió en el intento de superar los marcos que constriñen las viñetas para llegar de algún modo a la historia de las representaciones con las cuales la sociedad argentina atravesó esos años y, a través de ellas, también a algunas de sus estrategias para afrontar una vida cotidiana entre la represión y la desaparición.

RECORRIDOS

El libro se compone de seis capítulos, que recorren, desde distintos recortes y preocupaciones, la historia argentina reciente.

El primero de ellos presenta el proceso de nacionalización de los espacios de humor del diario *Clarín* en el contexto de la transición que llevó al peronismo por tercera vez al gobierno. Titulado

---

referencias humorísticas al impacto social de las políticas económicas del gobierno peronista y de la dictadura militar.

15 Para ello, se procedió a la clasificación y sistematización de las viñetas en una base de datos que permitió analizar y cruzar la información, con la intención de no perder el registro de la polisemia característica del discurso humorístico. Gracias a ese trabajo fue posible delimitar nudos temáticos y problemáticos que articulan la obra de los distintos humoristas entre sí y con los principales temas que *Clarín* construyó como centrales y acompañó editorialmente. Véanse detalles de la metodología de trabajo con el material empírico en Levín (2009).

16 Si bien se desprende de la construcción de la argumentación cuándo se trata de uno u otro caso, para el aspecto propiamente cuantitativo y representativo de cada una de las viñetas analizadas y comentadas en el libro puede consultarse la investigación original, ya que allí se explicita esa dimensión y se incorporan las referencias de todos los ejemplos no comentados que hacen a la construcción de esa cadena significativa.

"Humor y politización", allí se hace una sucinta presentación del diario y de cada uno de los humoristas que publicaron en sus páginas, reparando en detalles biográficos y estéticos. La segunda parte del primer capítulo comienza a explorar las implicancias del proceso de nacionalización del humor gráfico través de las viñetas así como la convulsionada realidad nacional a través de sus imágenes.

El segundo capítulo, denominado "Último acto", se concentra en un tiempo muy breve y analiza la participación del humor gráfico y del diario *Clarín* en el clima golpista que condujo al 24 de marzo. En ese capítulo adquiere relevancia, por otra parte, el análisis de las estrategias humorísticas en el marco de la dramática aceleración de las prácticas y los discursos de la censura y la represión.

El tercer capítulo, en cambio, propone una mirada de largo plazo que abarca la dictadura militar desde el golpe de Estado hasta el estallido de la guerra de Malvinas. Titulado "El humor reprimido", se ocupa del estudio minucioso de las representaciones sobre la política que, a pesar de todo, se publicaron a lo largo de esos años en las páginas de *Clarín*. Allí el análisis se concentra en las vinculaciones del humor gráfico con la dimensión político-institucional del régimen militar, es decir, con su faz pública. Se exploran entonces las complejas estrategias del humor para sobrevivir a la censura y se analizan las relaciones de los humoristas con el poder militar. Asimismo, se exploran los sentidos humorísticos buscando encontrar las marcas de los consensos, disensos, confluencias, oposiciones, convergencias, resistencias y otros posicionamientos con respecto al poder autoritario, atendiendo a sus efectos contradictorios y a las zonas grises, donde también habitó el humor gráfico durante los años del terrorismo de Estado.

El capítulo 3 deja de lado, en términos analíticos, las representaciones sobre la dimensión propiamente terrorista y clandestina del poder desaparecedor. Esa dimensión es analizada en profundidad en el siguiente capítulo, titulado "Sobre el miedo y el terror", que se concentra en el estudio de las representaciones humorísticas sobre la violencia, el horror y el terror. Si bien esta separación corre el riesgo de autonomizar el análisis de uno y

otro aspecto, se sustenta en el hecho de que, en efecto, así era construida la realidad por el discurso terrorista: como una zona ubicada entre la faz visible, cotidiana e institucional del régimen y otra clandestina y ocultada pero ominosamente presente entre la vida cotidiana. El capítulo 4 explora entonces las modalidades de construcción social del conocimiento sobre el terror clandestino que estuvo disponible, de la manera en que lo estuvo, en la superficie de lo cotidiano. Allí se analiza la construcción de las representaciones humorísticas dentro de la lógica de la indeterminación del conocimiento sobre el crimen de la desaparición. Se estudia, asimismo, la participación de los humoristas y de *Clarín* en el combate simbólico por la semantización de las prácticas que convergieron poco antes del golpe de Estado en el consenso sobre la necesidad de "aniquilamiento" del "enemigo subversivo". Finalmente, se exploran los diversos efectos de sentido que pudieron tener esas viñetas sobre el horror publicadas en *Clarín* durante el ciclo histórico en el que el horror fue no sólo posible sino también real. El capítulo aborda una mirada de largo plazo que se inicia durante los años de la Triple A y se detiene en las puertas de la guerra de Malvinas.

El capítulo 5, titulado "El humor y la guerra", enfoca toda su atención en un evento concreto: la guerra de Malvinas. Allí se exploran las convergencias y divergencias de los discursos humorísticos con respecto al discurso oficial del gobierno militar y del diario *Clarín*, y se analizan los efectos paradójicos del contexto de la guerra que habilitaron la posibilidad de expresar por primera vez con cierta contundencia un sentimiento de oposición al régimen. Asimismo, allí se reconstruye el entramado de la crónica bélica ofrecida a los lectores de *Clarín* a través de los espacios de humor.

El sexto y último, titulado "El humor en tránsito", es un capítulo de cierre que aborda un proceso que fue vivido como un cierre por sus propios contemporáneos. Allí se explora a través del humor gráfico la construcción de nuevos sentidos sobre lo que comienza a ser el pasado (la dictadura y el terror que ejerció), así como de una nueva identidad política democrática y antimilitar. Asimismo, se retoman los hilos del complejo proceso de construcción de conocimiento social sobre el terrorismo de Estado a par-

tir de las crecientes denuncias y revelaciones sobre el horror que irrumpieron en el escenario posbélico y se analizan sus efectos en el humor gráfico. Se estudian, finalmente, las profusas representaciones sobre la dictadura y la democracia que en ese contexto inundaron y organizaron los discursos públicos, y se exploran los imaginarios colectivos en los que se sustentaron muchas de estas representaciones. En las reflexiones finales, se retoman la perspectiva histórica del largo plazo y la perspectiva analítica de la consideración general y de conjunto de las funciones y comportamientos del humor gráfico durante los años del terrorismo de Estado.

La forma de inclusión de las imágenes en el libro, agrupadas secuencialmente al final de cada capítulo, propone el recorrido por la obra de los humoristas de modo independiente de la palabra del historiador. Resultado de un trabajo de edición y síntesis, esta modalidad de inclusión apuesta a la construcción de sentidos nuevos, distintos de los anclados en la argumentación del texto, que resulten del encuentro del lector con las viñetas. Esta forma de inclusión intenta, además, ser respetuosa de la "dignidad histórica" de las imágenes (Didi Huberman, 2011: 34) y de sus sentidos originales, contemporáneos de un tiempo que ya pasó (o que debería haber pasado). Es por ello que se invita al lector a que, replicando el gesto de quien comienza la lectura del diario por la contratapa humorística, inicie su lectura comenzando por las páginas de atrás y encontrándose allí con las maravillosas ventanas al pasado que ofrecen los recuadros de humor.

1. Humor y politización

LA "NACIONALIZACIÓN" DEL HUMOR GRÁFICO DEL DIARIO *CLARÍN*

El 7 de marzo de 1973 el diario *Clarín* salió a la calle estrenando una nueva contratapa de humor. Hasta ese momento, al igual que otros diarios del país y del mundo, *Clarín* importaba tiras e historietas como "Daniel el travieso", "Los Picapiedras", "Vida de hogar" y "Mutt y Jeff" para publicar en ese espacio. Entonces, el mercado internacional estaba monopolizado por los *syndicates* o agencias de distribución estadounidenses que oficiaban de intermediarios obligados entre dibujantes y compradores. Sus productos, elaborados para satisfacer una enorme demanda mundial, estaban altamente estandarizados e ideológicamente uniformados según el *american way of life* que se encargaban de divulgar por el mundo.[17] La nueva contratapa, en cambio, apuntó al humor argentino y se estrenó con la obra de un grupo de humoristas jóvenes de reconocida trayectoria: Caloi, Crist, Fontanarrosa y Bróccoli. Esa renovación en la sección humorística selló la apuesta por el humor nacional que *Clarín* había comenzado a

17 A partir de los años veinte muchos diarios argentinos como *La Nación* y *Crítica* comenzaron a comprar tiras e historietas a los *syndicates* a los que más tarde se sumaría *Clarín*. Para ellos, resultaba más barato importar las tiras que pagarles a los dibujante argentinos por sus originales. El panorama del mercado mundial comenzó a cambiar hacia los años sesenta, cuando proliferó la producción local en muchos países importadores, algunos de los cuales, además, comenzaron a exportar y competir en el mercado mundial (Acevedo, 1984: 141), entre ellos la Argentina (véase Levín, 2013).

explorar poco antes con la incorporación de Ian y Landrú como humoristas estables y de Hermenegildo Sábat como caricaturista.

La "nacionalización"[18] implicó no sólo un cambio de nombres y nacionalidades sino también un gesto de revaloración del humor gráfico, hasta entonces relegado en la prensa argentina a espacios de relleno junto con horóscopos, crucigramas y pronósticos climáticos. Pero lo más importante es que la transformación afectó sustantivamente el contenido del humor. Los mensajes descontextualizados y estandarizados, producidos en cadenas de montaje extranjeras, cedieron terreno a un tipo de mensaje fuertemente marcado por la autoría e indisolublemente ligado al contexto informativo del diario (Sasturain, 1987: 190).

A partir de entonces, los lectores de *Clarín* pudieron encontrar en los mensajes humorísticos no sólo una reinterpretación en clave humorística de las noticias informadas sino también una mirada del mundo relativamente autónoma, que muchas veces tensionó e incluso contradijo los sentidos asumidos por el diario en su línea editorial.

La resignificación del espacio de humor promovió un estrecho vínculo entre los lectores y los humoristas de *Clarín*. Desde entonces, ambos formaron parte de la misma comunidad simbólica creada en torno al consumo regular del diario, que era, por otra parte, la materia prima para la construcción de las tiras y *cartoons*. Además, la nacionalización creó una cotidiana complicidad entre ambos, fundada en un conjunto de códigos culturales y humorísticos compartidos que promovía un reconocimiento especular en el otro, mediado por los personajes y las situaciones recreadas en las viñetas.

18 Uso en este caso las comillas para señalar que se trata de un término nativo. En adelante, para simplificar, utilizaré el término sin las comillas. Es preciso aclarar además que, aunque 1973 marca el momento de la nacionalización con el ingreso de estos humoristas, el proceso se completó en enero de 1980 cuando "Teodoro & Cía.", de Viuti, desalojó a "Mutt y Jeff", de Fischer. Por último, hay que advertir que la página de humor en verdad fue alternando entre la página de retirada y la contratapa, donde finalmente se asentó para quedarse.

La decisión de *Clarín* estuvo impulsada por el crecimiento del mercado humorístico que se dio al amparo del reflorecimiento cultural experimentado hacia principios de los años setenta en el marco de la crisis de la dictadura de Juan Carlos Onganía; en ese momento se destacaron las famosas *Hortensia* (1971)[19] y *Satiricón* (1972),[20] responsables del *boom* de la circulación de revistas.[21] Ellas encontraron un público dispuesto, ávido y entusiasta para un nuevo estilo de humor y consagraron a muchos jóvenes humoristas, varios de los cuales luego trabajarían para *Clarín*, como Crist, Fontanarrosa, Ian y Bróccoli.[22] El humor se volvió audaz e insolente. Por un lado, exploró la política y siguió con atención los datos de actualidad. Al mismo tiempo, se abrió al humor negro y

19 Revista local de la provincia de Córdoba dirigida por el dibujante Alberto Cognini, pronto se convirtió en un verdadero suceso editorial que se distribuyó exitosamente por la ciudad de Buenos Aires y que en sus períodos de apogeo llegó a tener una tirada de 100 000 ejemplares (Rivera [1985] 1990b: 131). *Hortensia* marcó el resurgimiento de las grandes publicaciones humorísticas al mismo tiempo que significó un movimiento inverso al habitual al convocar a humoristas porteños y de otras ciudades litoraleñas que encontraron en Córdoba un lugar donde arraigar.

20 Dirigida por Oscar Blotta (h) y con Andrés Cascioli como director de arte, *Satiricón* impuso un nuevo estilo gráfico en las portadas protagonizadas por las caricaturas de Andrés Cascioli e innovó incorporando un espacio para notas de actualidad e investigaciones periodísticas. Irreverente y desenfadada, la revista alcanzó en marzo de 1974 una tirada récord de 250 000 ejemplares con una tendencia alcista que fue abruptamente cortada por la clausura de la publicación en septiembre de ese año a manos de la censura ejercida por el gobierno peronista (Rivera [1985] 1990b: 134).

21 La circulación de revistas humorísticas, que había descendido de 11 millones de ejemplares en 1967 a 3 millones en 1971, ascendió a 6 millones en el período 1972-1973, y en 1974 casi recuperó los valores iniciales con 10 millones (Rivera, [1985] 1990b: 131, según datos de la Asociación Argentina de Editores de Revistas). En esa alza influyeron, además de *Hortensia* y *Satiricón*, *Humorón*, *Chaupinela*, *Sátira*, *Mengano* y *La Cebra a Lunares*. Es bastante evidente la relación entre los niveles de circulación de esas revistas y los marcos de censura (onganiato) y apertura (GAN y llegada del peronismo al gobierno).

22 Fue en las páginas de *Hortensia* donde Fontanarrosa estrenó "Inodoro Pereyra" y "Boogie el Aceitoso" –matón a sueldo que parodia la iconografía estadounidense de los agentes de la CIA–. También fue allí que Crist dibujó su famosa tira "García y la máquina de hacer pájaros".

a temas sexuales y escatológicos, a la autorreflexión, a los juegos con la lógica. Por su parte, los dibujos recibieron la influencia de la estética *pop* y del boceto publicitario del mismo modo que de la experiencia de la perspectiva en el cine, que se tradujo en el reemplazo de las imágenes frontales por figuras recortadas por angulaciones y enfoques subjetivos, montajes y primeros planos (Rivera, [1985]1990b: 129; Sasturain, [1986] 1995).

Cuando *Clarín* estrenó su nueva página de humor, ya era el matutino de mayor circulación nacional y se había constituido, desde hacía varios lustros, en un importante referente para las clases medias en ascenso. Si bien tardaría aún una década en superar las ventas del vespertino *La Razón*, por entonces líder en el mercado, a lo largo la década del setenta *Clarín* registró un aumento muy importante en sus ventas, mientras sus competidores, en cambio, perdían lectores (Muraro, 1987).[23] El derrotero hasta llegar a esta posición consolidada sin embargo no había sido fácil.

Fundado por Roberto Noble el 28 de agosto de 1945, *Clarín* debió abrirse lugar en un mercado altamente competitivo liderado por *La Prensa*, *La Nación* y *El Mundo* y durante el gobierno peronista, con el cual no simpatizaba.[24] A su favor jugaron su in-

23 Según datos de Getino (1995: 91), de los 425 000 diarios promedio (22% del total) vendidos por *Clarín* en 1970 pasó en 1980 a vender 530 800 (31%). Según ese estudio, la caída en la tirada de *La Razón* entre los setenta y los ochenta (pasando de 480 600 a 304 800) posicionó definitivamente a *Clarín* como el diario más vendido del país. Por su parte, la brecha entre *Clarín* y *La Nación*, que secundó la posición del matutino de Noble, mostró una tendencia creciente en la medida en que las ventas de esta última crecieron relativamente menos que las de *Clarín* (pasando de 235 700 en los años setenta a 248 300 en los ochenta). De acuerdo con un estudio de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA) difundido en 1992, el crecimiento de *Clarín* en Capital Federal se produjo en un contexto de descenso en la venta de diarios, que pasó de una venta neta total de 1 985 900 en los años setenta a 1 780 100 en los ochenta.

24 Noble fue un conservador nacionalista de segunda línea vinculado con la alianza política Concordancia del general Agustín P. Justo y el gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires. Era

novador formato tabloide, el amplio espacio asignado al deporte y la farándula, un diseño moderno y la estrategia de llegar más temprano a los quioscos. También contribuyó su postura autónoma y moderadamente crítica con respecto al peronismo, que atrajo a su sección de clasificados los anuncios publicitarios de quienes no querían ni publicar en órganos oficiales ni quedar comprometidos con los medios opositores (Ramos, 1993: 69).

Durante los años sesenta *Clarín* definió su tendencia ideológica identificándose con el ideario desarrollista. De hecho, estableció fuertes vínculos con el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962) gracias a los cuales se benefició con el otorgamiento de créditos y la publicidad oficial. Las relaciones con el desarrollismo se institucionalizaron un poco más adelante cuando, luego de la muerte de Noble en 1969, ingresaron al diario Oscar Camilión, Octavio Frigerio y Carlos Zaffore en la redacción y José Aranda, Lucio Pagliaro y Héctor Magnetto en el área administrativa. El perfil periodístico de *Clarín* también se consolidó para esa época, en gran parte debido a las innovaciones impulsadas por Moisés Schebor Jacoby y Luis Clur, quienes priorizaron la información política y económica y crearon la sección de sociales. Por otro lado, la asociación con el desarrollismo permitió a *Clarín* consolidar un perfil político ideológico coherente en un momento en el cual la sociedad estaba profundamente politizada y los diarios eran tribunas de discusión (Borrelli, 2008a: 60-61).

A principios de los años setenta, inspirada por una concepción nacionalista de la cultura y alentada por la efervescencia cultural y el novedoso éxito del humor nacional en el mercado, la gestión de *Clarín* encaró el proceso de renovación de la contratapa.[25] Convocado a colaborar, Caloi tuvo un rol fundamental en el diseño de la nueva página. Ciertamente, fue él quien propuso los nombres de los otros humoristas de "la patota" –tal como él los llamaba–, que fueron contratados por el diario no sin antes pasar por algunas

---

además abogado y estanciero, con una importante actividad en la esfera pública.

25 En la decisión participaron Marcos Cytrynblum, Octavio Frigerio y Oscar Camilión (Bróccoli en Howard, 1986: 95).

pruebas: Bróccoli, Crist y Fontanarrosa.[26] A ellos los unían una estrecha relación de trabajo y amistad y sobre todo la adhesión a un conjunto de ideas y valores políticos e ideológicos comprometidos de modo amplio con la izquierda, y fuertemente marcados por la experiencia del peronismo y la revolución cubana. En el caso de Bróccoli y Caloi, ese bagaje ideológico y cultural los acercó al peronismo de izquierda y, en el caso de este último, a la militancia en la Juventud Peronista.[27]

El 7 de marzo de 1973 salía, entonces, la primera entrega de la renovada página de humor de *Clarín* con la incorporación de "El mago Fafá", de Bróccoli, "Bartolo", de Caloi (tira en donde nació el famoso Clemente) y las viñetas de Crist y Fontanarrosa. La publicación de sus obras vino de inmediato a catalizar y potenciar los nuevos vínculos entre el humor y la actualidad nacional e internacional establecidos de modo contundente en el diario con la incorporación de Landrú. Pero además, sus tiras y viñetas incorporaron en *Clarín* una nueva mirada generacional, la de quienes entonces tenían entre 25 y 30 años, en un momento de gran efervescencia política y social, cuando la cuestión generacional era un aspecto fundante de la política[28] (Dobal y Landrú ya tenían por entonces 50 años).

El cambio en la contratapa, sin embargo, no se concretó sin tensiones. La tira con la cual Caloi se refirió al proceso de renovación, publicada por *Clarín Revista* el 25 de marzo de 1973, da cuenta con ironía de los añejos prejuicios en relación con los géneros "menores" destinados al consumo popular que movilizó la nacionalización: "Es bruto, el pobre. Lo único que le interesa leer del diario son los chistes" (figura 1, 25/3/73: 30). Además, muchos lectores de *Clarín*, particularmente de la tercera edad,

26 Otros humoristas, como Limura y Amengual, también fueron candidatos a integrar la sección, pero al parecer, después de un largo estudio por parte de la gestión del diario, fueron rechazados (Entrevista a Caloi, 2007).

27 Luego de una breve militancia en Guardia de Hierro.

28 Bróccoli nació en 1943, Fontanarrosa en 1944, Crist en 1946 y Caloi en 1948.

estaban muy apegados a las zagas de los personajes estadounidenses y emprendieron una resistencia a la nacionalización enviando cartas y comunicándose telefónicamente con el diario (Entrevista a Cytrynblum, 2009). Pero ni quejas ni prejuicios impidieron la consolidación del nuevo perfil humorístico de *Clarín*. Desde entonces la página de humor se ha constituido en uno de los rasgos característicos del diario, y ha demostrado una enorme estabilidad al atravesar los avatares políticos del país hasta nuestros días sin mayores modificaciones.[29]

Si bien en términos cuantitativos la nacionalización de los espacios de humor no produjo ningún cambio sustancial en la tirada, una mirada de largo plazo que contempla el crecimiento de la circulación de *Clarín* durante los años de la dictadura, cuando el caudal general de diarios y revistas mermaba, permite pensar que la jerarquización del humor gráfico nacional dentro del diario, que habilitó contratos de lectura más flexibles y dinámicos, contribuyó (junto con las otras transformaciones impulsadas en el marco de la modernización del matutino) al aumento de las ventas de *Clarín* durante la década.[30]

LOS HUMORISTAS EN *CLARÍN*

Si bien la apuesta de *Clarín* por el humor nacional se manifestó y concretó durante los primeros años setenta, la incorporación de Felipe Miguel Ángel Dobal en 1958 había significado una primera apertura. Durante varios años, Dobal dibujó un recuadro de actualidad política en el cuerpo del diario, hasta que en 1972, un

29 Las viñetas de Fontanarrosa y Landrú siguieron publicándose sin solución de continuidad hasta el fallecimiento del primero en 2007 y la gradual jubilación del segundo. La tira de Caloi se siguió publicando hasta 2012, año de su fallecimiento. El *cartoon* de Crist permanece hasta nuestros días, del mismo modo que "Diógenes y el Linyera", de Tabaré.

30 Agradezco en este tema las sugerencia de Martín Becerra, quien muy gentilmente me transmitió sus ideas y puntos de vista.

año antes de la nacionalización, se mudó a la contratapa con su tira "De la crónica diaria", donde se explayó sobre las costumbres y la vida cotidiana de los argentinos y ofreció algunos comentarios acerca de la marcha política y económica del país.

El humor serio de Dobal expuso una visión anticuada, tradicional y moralista de los argentinos, que se mezcló a veces con importantes dosis de picardía y libido sexual. Sus comentarios de actualidad, particularmente, tuvieron al anacronismo como rasgo distintivo, en tanto los personajes que sufrían los avatares del país parecían importados desde el pasado: a la moral tradicional que los regía se sumaba una estética anticuada inspirada en los dibujos de los años cuarenta y cincuenta, a partir de la cual habían sido concebidos.[31]

Entre sus temas recurrentes se destacan la picardía del lascivo, la viveza del pequeño delincuente, la imprudencia del presumido y la furia del hincha de fútbol, junto con abundantes referencias a la vida diaria que resaltan las penurias de una oligarquía en decadencia y los esfuerzos de la clase media por sobrevivir en un mundo de restricciones, desabastecimiento, cortes de servicios públicos, aumentos de tarifas, inflación, creciente desempleo, asaltos, secuestros, huelgas... Periódicamente, los días de efeméride, esta crónica de la caótica y decadente vida de los argentinos era interrumpida por tiras protagonizadas por ciudadanos ejemplares que alzaban su orgullosa mirada al cielo, rodeados de escarapelas, banderas y blancas palomas, movilizando un nacionalismo tradicional y conservador que ensalzó el orgullo y la soberanía nacional.

Muchas de las escenas que construyó Dobal en sus largos paneles presentan el momento álgido de una riesgosa situación que está a punto de resolverse o que recién acaba de ocurrir: estallidos, choques, bofetadas, disparos, huidas... Generalmente, estas escenas se refuerzan con el particular formato de las tiras de Do-

31 Dobal se inspiró específicamente en la estética de "Don Fulgencio" (1934) y "Avivato" (1940), publicaciones en las que había colaborado en su juventud.

bal, que incorporan textos que sugieren el tema sin explicitarlo, dejando al lector en suspenso y por lo tanto, con la tarea de reponer los sentidos.

Con un estilo por completo distinto, Juan Carlos Colombres, mejor conocido como Landrú, ofreció a los lectores de *Clarín* una mirada que conjugó el conservadurismo con una visión liberal y desenfadada del mundo.[32] De larga, reconocida y prestigiosa trayectoria, su llegada a *Clarín* como dibujante editorialista en marzo de 1972 marcó un hito. Desde entonces, sus viñetas se convirtieron en un rasgo distintivo del diario al ofrecer día tras día una relectura en clave de humor de los principales temas de la realidad nacional e internacional informados por el matutino. Su obra se publicó en todas las secciones del diario, sobre todo en las de información política y económica,[33] generalmente entre tres y cuatro por día y, en los momentos de mayor ebullición política, cinco o incluso seis. Temática, ideológica y estéticamente, el aterrizaje en *Clarín* no produjo cambios relevantes en el estilo que Landrú había sellado en su famosa revista *Tía Vicenta*.[34] Incluso sus clási-

32 Landrú eligió su apelativo debido a su parecido físico con Landru, famoso asesino barbazul francés, al cual agregó un acento en la "u" para castellanizarlo (Landrú, 1984). Según cuenta, durante el peronismo se sintió intimidado y decidió firmar sus trabajos únicamente con sus iniciales, hasta que en 1946 comenzó a utilizar su seudónimo. A partir de entonces no sólo eligió su seudónimo sino que además incluyó con cierta frecuencia un observador barbudo en sus *cartoons* mediante el cual, según ha dicho, se representaba a sí mismo.

33 Dado ese emplazamiento (y considerando que la ubicación en el cuerpo del diario hace a la construcción de significaciones), en adelante, cuando se haga referencia a su obra se incluirá, luego del número de página, la abreviatura del nombre de las secciones: "Pol." para referir a la sección Política, "Eco." para Economía, "Grem." para Gremiales, "Internac." para aludir a la sección de noticias internacionales, "Dep." a Deportes, "Opi." a Opinión, "Inf. Gral." a Información General, "Polic." a Policiales.

34 *Tía Vicenta* fue un semanario político humorístico creado en 1957 que marcó un quiebre en la historia del género. Se dice que durante el gobierno de la "Libertadora" Landrú consiguió el auspicio de diez oficiales de la Marina de Guerra para su lanzamiento, aunque no ha sido comprobado ("Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?", *Primera Plana*, 19/2/1963: 21). La innovación introducida por *Tía Vicenta* se basó fundamentalmente en los contenidos

cos personajes estereotipados dibujados para la revista, como la famosa "señora gorda" que encarna el sentido común a partir de una perspectiva machista, se mudaron a las páginas del diario. También llevó a *Clarín* sus tradicionales viñetas de humor gráfico protagonizadas por caricaturas de personajes de la vida pública. A diferencia de las de Hermenegildo Sábat, que eran mudas, las caricaturas de Landrú hablaban y formaban parte de la composición humorística. Lo novedoso con respecto a *Tía Vicenta* fue, en todo caso, la periodicidad diaria de su trabajo y el fuerte apego al contexto informativo del matutino. Las viñetas comentaban las novedades de la política, muchas veces tratando específicamente los mismos temas anunciados en los titulares de esa página. El grado de reinterpretación y reutilización de la información ofrecida por el diario fue variado y aleatorio, desde la mímesis literal hasta la dislocación de los sentidos originales.

El anacronismo y la extemporaneidad, los personajes redondeados y de aspecto simpático crearon una estética muy original que al mismo tiempo recuerda al dibujo de Oski, de quien Landrú recibió influencia. Hombres distinguidos de frac, galera y largas y enroscadas barbas y mujeres de altos peinados y largos vestidos conviven con modernos aparatos de radio y televisión y comentan a diario las noticias publicadas ese mismo día, siempre acompañados por pequeños perros y gatos que se convirtieron en un sello distintivo de Landrú.[35]

---

temáticos que abandonaron la crónica costumbrista y el tradicional marco de lo cotidiano, el chiste convencional, para profundizar en el terreno de lo existencial y lo político (Rivera, [1985] 1990b: 122). El gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, con sus crecientes niveles de censura y represión, marcaron el fin de este semanario tras determinar su clausura.

35 Según declaraciones de Landrú, originalmente la inclusión de estos pequeños animales fue un recurso para resolver el problema de que el papel en que se editaban sus chistes era muy finito y, por lo tanto, se transparentaban los avisos de la página contraria (entrevista aparecida en *Noticias*, 2/3/94). Sin embargo, con el tiempo el gato fue adquiriendo una entidad propia y se convirtió en una segunda firma (Landrú, 1993: 80).

Landrú construyó un mundo significativo que entramó los infinitos temas de la realidad cotidiana, utilizando palabras del léxico político, jugando con los nombres propios de presidentes, gobernadores, candidatos y ministros, creando analogismos para conceptualizar situaciones de la política, metaforizando gráficamente significantes del lenguaje textual. Las escenas de la vida diaria de gente de alcurnia, políticos, funcionarios, empresarios, maestras, amas de casa, obreros, sindicalistas, desocupados, madres, esposas, carniceros, pordioseros y niños fueron retratadas junto con imágenes enfocadas en el poder político y protagonizadas por las caricaturas de los personajes más relevantes e influyentes de la escena política nacional. A través de un dibujo menos ingenuo y más connotado, Landrú creó a estos personajes homólogos a los de la vida real que protagonizaban con frecuencia escenas imaginarias, algunas veces evocativas de las reales y otras, totalmente disparatadas, sujetas a un tipo de leyes distintas de las que rigen la vida real.

A pesar del tono simpático, de la pretendida neutralidad que Landrú siempre se jactó de ejercitar (una frase común en todas sus entrevistas ha sido "yo no hago humor ni a favor ni en contra sino sobre"...) y del hecho de que Landrú no se privó de ironizar sobre todos los sectores sociales y políticos, incluso la aristocracia conservadora y antiperonista con la que se identificaba, su humor no sólo es un retrato de la política, sino que constituye también un ejercicio político.

Poco antes que Landrú había llegado a *Clarín* Jan Harczyk, conocido como Ian, quien comenzó en la contratapa en 1971 con su fugaz tira "¡Papá!", reemplazada tiempo después por un panel único del propio Ian.[36] Su trazo simple, despojado y minimalista, que revela la influencia de Quino, se conjugó con una mirada un tanto distanciada (Ian había nacido en Varsovia y llegó a la Argentina cuando tenía 11 años), a partir de la cual abordó con

36 "¡Papá!" era una tira que recreaba los avatares de las clases medias desde el punto de vista de un padre de familia. En un primer momento el panel se titulaba "Chispazos" pero con el tiempo perdió el título y pasó a estar precedida únicamente por el seudónimo del humorista.

agudeza y precisión aspectos centrales del vertiginoso proceso político, cultural y social. Sus trazos representaron amas de casa con la canasta de las compras vacías, psicoanalistas abrumados por sus pacientes, oficinistas inmersos en montañas de papel, abuelos haciendo largas colas para subir a colectivos, infinidad de ciudadanos sujetos a las malas prestaciones de los servicios públicos y a los problemas de desabastecimiento... Su estilo de humor habilitó asimismo la construcción de conceptualizaciones gráficas que con notable ingenio representaron la inflación y el deterioro del salario real.

Ian no desdeñó la reflexión o el comentario crítico sobre problemas estructurales de la realidad social nacional e internacional, como las contradicciones de la pedagogía moderna que genera rebeldía y desobediencia en los infantes, las paradojas de la emancipación femenina que subyuga a los varones, así como los problemas del racismo, la censura, la violencia y la burocracia. Exploró asimismo el humor negro y mostró una especial vocación por abordar, siempre con una distancia irónica, cuestiones vinculares entre padres e hijos, maridos y esposas, pacientes y psicoanalistas, obreros y patrones.

Cuando "¡Papá!" se estrenó en la contratapa, hacía ya unos años que Carlos Loiseau, conocido como Caloi, había llegado a *Clarín*. Ciertamente, su ingreso en el diario se había producido en 1968 con la publicación de chistes en distintas secciones, de algunas caricaturas para la sección política (espacio que posteriormente sería ocupado en su totalidad por la pluma de Hermenegildo Sábat) y de su famoso "Caloidoscopio" para la revista dominical. Pero su consagración en *Clarín* se produjo unos años más tarde cuando, en el marco de la nacionalización de la contratapa, dio a luz a su memorable personaje Clemente en una tira originalmente llamada "Bartolo".

Clemente es una criatura semejante a un ave pero sin alas, rostro amigable y cuerpo rayado. Apareció originalmente como segundón de Bartolo, un nostálgico conductor de tranvías, pero en enero de 1976 se transformó en su indiscutible protagonista. La tira nació marcada con un fuerte tinte nostálgico, nacionalista y popular recreado en una vieja Buenos Aires, con sus anchas ve-

redas, calles empedradas y construcciones bajas. Con el tiempo, se volvió más abstracta y reflexiva y perdió los contextos realistas. También se fue simplificando la propuesta estética de Caloi: Clemente se hizo más grande y perdió los rasgos de pájaro: su cuerpo se redondeó y el pico inicial se transformó en trompa (Sasturain, 1998). Con Clemente, Caloi exploró y experimentó, además, los límites y las posibilidades del formato del género, en un continuo proceso de búsqueda, evolución y cambio.

El estrecho apego de Caloi por el mundo popular se expresó en los particulares parlamentos de su personaje, que no siguen las normas de la lengua escrita sino que intentan representar la oralidad, y que utilizan deliberadamente los errores de ortografía. Sin embargo, el tono coloquial y poco cultivado de Clemente muchas veces entra en contradicción con sus refinadas e intelectuales reflexiones. A diferencia de otros humoristas de la contratapa, Caloi cultivó un humor sereno y reflexivo, una suerte de inmersión metafísica y nostálgica, además de irónica, que, al decir de Jorge Rivera, buceó en las desdichas existenciales en la evocación de un brumoso tiempo de la memoria ([1985] 1990b: 138).

Además del debut de Clemente, la nueva contratapa de *Clarín* ofreció las potentes viñetas unitarias de Cristóbal Reynoso, conocido como Crist, y de Roberto Fontanarrosa, grandes dibujantes que habían alcanzado un extendido reconocimiento gracias a su labor en las revistas *Hortensia* y *Satiricón*. Ambos introdujeron en *Clarín* algo de ese humor más agresivo y sexualizado, fuertemente situado en su contexto y atento a las novedades que atraían a las generaciones más jóvenes.

Crist aprovechó sus recuadros en la contratapa para ejercitar una continua búsqueda estética muchas veces cercana al expresionismo: utilizó angulaciones subjetivas exagerándolas hasta límites grotescos, exploró lúdicamente los entramados y rellenos, jugó con los volúmenes y las proporciones. Sus intereses heterogéneos se plasmaron en un conjunto también heterogéneo de escenarios y personajes que tendieron a contrastar con ironía mundos irreconciliables social y/o generacionalmente.

Crist tendió a la construcción de personajes y escenarios sórdidos en un mundo violento marcado por la guerra de Vietnam y el clima

de agitación política en Latinoamérica, aunque muchas veces sus personajes se camuflaron en medio de la frontera gaucha, los *westerns* estadounidenses, los duelos de arrabales y largas series de espionaje. Balas, flechas, cuchillos, pistolas y escopetas insisten en imponer un clima violento que se expone en la contratapa. También fueron frecuentes las referencias a la contundente presencia de las fuerzas de represión, a las que no se privó de ridiculizar. Asimismo, Crist miró y recreó con ironía pero con interés el mundo frívolo de la farándula y de la moda, de los consumos materiales y también culturales. Con sus referencias al castigo, la tortura, el encierro y el suicidio, también cultivó el humor negro y bordeó el morbo.

Esa mirada fuertemente marcada por lo generacional y heredera del estilo de humor impuesto por *Hortensia* y *Satiricón* también fue introducida en *Clarín* por Roberto Fontanarrosa. Su humor exploró el costado absurdo de las situaciones más variadas y el perfil grotesco de sus personajes, muchas veces con un efecto gracioso producido por la emergencia de lo inesperado.

Al igual que el de Crist, su dibujo muestra un proceso de búsqueda y transformación permanente desde una perspectiva subjetiva. Sus personajes, por lo general dibujados con rostros muy largos y muy detallados, y con manos enormes y expresivas, construyeron contundentes retratos de distintos actores de la sociedad. Su mirada fue crítica y denigratoria cuando se posó en los hombres poderosos, generalmente encarnados en empresarios y miembros de la oligarquía avejentados. Fue crítica y burlona al referirse (con insistencia) a las fuerzas de seguridad y represión. Fue respetuosa y reivindicatoria cuando se detuvo en los sectores populares. Compasiva con los marginados. Irónica al referirse a las clases medias intelectualizadas y culturalmente cultivadas.

Muchas de las viñetas de Fontanarrosa abordaron con crudeza el hambre y la marginación y criticaron la diferencia de clases. A través de diálogos absurdos que escenificaron conflictos entre patrones y empleados, ricos y pobres, añosas señoras de alcurnia y sus asaltantes, pordioseros muertos de hambre y omnipotentes oligarcas, trabajadores humildes y rechonchas señoras, expuso con cierto escepticismo las injusticias del mundo. Asimismo, Fon-

tanarrosa se explayó en la temática del espionaje y los agentes de inteligencia al retomar la estética de "Boogie el Aceitoso" y cultivó además el humor negro. Sus viñetas también reconstruyeron, desde el retrato costumbrista, el impacto de la inflación, el desabastecimiento y el creciente desempleo entre las clases medias y los sectores populares, y expusieron con inteligencia las contradicciones ideológicas propias de una época convulsionada. Al igual que Crist, Fontanarrosa utilizó su espacio en *Clarín* para construir una mirada reflexiva sobre la juventud. Pero, a diferencia de aquel, sus representaciones fueron más amplias y menos idealizadoras.

Crist y Fontanarrosa no sólo introdujeron en *Clarín* una renovación en los estilos de dibujo y humor y una perspectiva fuertemente anclada en lo generacional sino que asimismo abrieron sus miradas a un amplio abanico de personajes y estereotipos sociales. Diferente fue, en cambio, el aporte para la contratapa que Bróccoli hizo con su tira especialmente creada para la ocasión, "El mago Fafá", que tuvo a este como único protagonista durante varios años y que cultivó un dibujo muy esquemático, monótono y reiterativo.[37]

Fafá es un mago petacón vestido con una galera que esconde sus ojos y que se las tiene que ingeniar para sobrevivir en un contexto difícil y para tolerar sus propias frustraciones, ya que suele errar en algunos pases de magia. Monologa y refunfuña por lo bajo, y a veces intercambia impresiones con otros personajes de la tira, como el conejo Rodolfo, su empleado. Fafá también dialoga

37 En verdad Bróccoli había explorado un estilo agresivo y futurista, pero luego cambió por otro más ingenuo y tranquilo, siguiendo la estética de Walt Disney (a semejanza de las proporciones de los bebés, los dibujos presentan grandes cabezas y cuerpos más bien pequeños, caras con expresión amigable e inmensos y simpáticos ojos, piernas y brazos relativamente cortos, pies y manos grandes) y del dibujo estadounidense de los años treinta, al estilo Betty Boop (Howard, 1986: 95). Fafá concluyó un ciclo y en febrero de 1977 desapareció de repente. Su espacio en la contratapa fue ocupado por la tira de Viuti "Teodoro & Cía.", aunque Bróccoli siguió colaborando esporádicamente en algunas secciones del diario.

con personajes de otras tiras de la página (son clásicos sus intercambios con Bartolo y Clemente, ubicados justamente arriba de la tira de Bróccoli) e incluso con el mago Mandrake, su álter ego, por quien expresa una profunda envidia. Bróccoli no exploró en el mundo interior de sus criaturas, quienes se dejan conocer sólo superficialmente. Lo que refleja el estilo quejoso del mago Fafá es el impacto en la vida cotidiana del deterioro de la economía y la perspectiva del subdesarrollo. "Nada por aquí, nada por allá...", reitera el mago en infinitas circunstancias.

Con la incorporación de estos humoristas se selló el formato de la nueva contratapa de humor en marzo de 1973. Bartolo, Clemente, Fafá y las complejas criaturas de Crist y Fontanarrosa iniciaron el desalojo de los personajes importados de la última página de *Clarín*. Junto con Landrú, Ian y Dobal, ellos retrataron ese particular momento histórico signado por las pasiones y la movilización colectiva exhibiendo con frecuencia las marcas generacionales, políticas e ideológicas de esa pasión y de ese compromiso.

Por su parte, *Clarín* continuó ampliando el espacio para el humor nacional con el correr del tiempo. Dos años después de la renovación de la contratapa se incorporaría el sanjuanino Aldo Rivero, quien comenzó a trabajar en 1975 alternando en el espacio asignado a Ian. Allí sus dibujos precisos y seguros transmitían ideas concisas y contundentes. Su estilo economizó en las palabras (de hecho, la mayoría de sus recuadros son mudos), y también en los trazos de su dibujo, gruesos, de líneas puras, con los que creó criaturas de refinada expresión, porte robusto, largas cabezas y enormes manos y pies. Las viñetas de Rivero, muchas veces trágicas, ahondaron en la figura del suicida, el hambriento, el fracasado, el mendigo, el preso. Mostraron además la agudeza del dibujante para comunicar a través de una gran capacidad de abstracción sus interpretaciones sobre el mundo. Unos años más tarde sería el turno de Tabaré (1977) y Viuti (1980), cuyas incorporaciones en la contratapa concluirían el ciclo de nacionalización.[38]

38 A pesar de que Tabaré es oriundo de Uruguay y de que se mudó a Buenos Aires en 1984.

Tabaré creó para *Clarín* su famosa tira "Diógenes y el Linyera", donde permanece hasta hoy. Protagonizada por un linyera y su canino compañero de andanzas y aventuras, la trama transcurre fundamentalmente en las plazas y veredas porteñas, donde los personajes viven y desarrollan la mayor parte de sus aventuras. Con un dibujo detallado, recargado y puntilloso, efectos humorísticos e irónicos, Tabaré expresa una mirada crítica del país y del mundo. La inclusión de diarios en sus guiones –a propósito de los cuales muchas veces dialogan sus personajes– es, asimismo, un vehículo directo de comunicación entre el mundo ficcional y no ficcional. Viuti, por su parte, se integraría con "Teodoro & Cía.", tira protagonizada por un cadete de oficina y que transcurre casi plenamente dentro de esas cuatro paredes. Conocido sobre todo por sus chistes mudos, Viuti inauguró en *Clarín* un estilo excesivamente conversado. El dibujo es extremadamente simple, sintético y monótono, de líneas puras y precisas (los ojos de los personajes son apenas puntos y muchas veces ni siquiera tienen labios). "Teodoro & Cía." no busca el efecto humorístico. Transcurre en una Argentina virtual que se asemeja mucho a la real y en donde el comentario de actualidad política es indisociable de la trama de los personajes.

NUEVOS PERSONAJES Y ESCENARIOS DEL HUMOR

Tradicionalmente, los lectores de *Clarín* habían encontrado en la contratapa de humor un espacio para la distensión y la efímera sonrisa, alternado con momentos para la reflexión amplia y general sobre la vida. Particularmente, el género costumbrista, que tanto arraigo tuvo en las tiras publicadas por la prensa diaria, proponía cierta complicidad habilitando la crítica introspectiva a través de personajes muy estereotipados, que condensaban de modo sintético, descontextualizado y muchas veces anacrónico los complejos avatares de la vida diaria. Pero a partir del proceso de nacionalización, el humor gráfico de *Clarín* reinscribió las escenas costumbristas en el marco de la agitada vida nacional. En-

tonces, los dramas de género, generación y clase habitualmente abordados por el humor gráfico se anclaron en una Argentina cada vez más convulsionada. Esos frescos fueron encarnados por nuevos personajes, ciertamente también grotescos, exagerados y maniqueos pero que, a diferencia de los de las tiras importadas, se hicieron eco de los padecimientos, los temores y las miserias de muchos de los lectores de *Clarín*, que encontraron en ellos imágenes especulares a partir de las cuales reconocerse, pensarse y poder también distenderse.

De modo que el nuevo humor se estrenó abriendo un espacio, que con el tiempo se ampliaría hasta devorarlo, a escenas de la vida doméstica y cotidiana fuertemente situadas en su contexto. Allí hombres y mujeres de los sectores populares tanto como de alcurnia, jóvenes y ancianos, incluso niños pequeños, expusieron los padecimientos ocasionados por una economía en crisis y una importante puja social por el reparto de sus pérdidas (figura 2, Ian 21/7/73: 39). Docentes, funcionarios públicos y trabajadores de cuello blanco se travistieron en pordioseros y sus harapos simbolizaron el empobrecimiento y la miseria. Las ollas populares –o *fondués populaires*, según Landrú ("Crisis", 2/4/73: 20)– recrearon algunas de las estrategias de supervivencia cotidiana, mientras que múltiples escenas en almacenes y supermercados expusieron la indignación y el desánimo de los empobrecidos consumidores encarnados sobre todo en la figura del ama de casa. Bifes de lomo custodiados por militares fuertemente armados en exposiciones alimentarias ("Custodia", 16/5/73: 11, Ec.), hambre, desesperación e incluso temas clásicos y universales del género del humor gráfico como el suicidio se entroncaron con el problema de la inflación, del desabastecimiento, del aumento de tarifas y del mal estado de los servicios públicos: "¿Viene usted de la funeraria? Vuelva más tarde. El señor hace como cinco horas que está tratando de suicidarse con gas" ("Presión", 21/7/73, Eco.).

La nacionalización del humor gráfico de *Clarín* supuso asimismo el desalojo de los edulcorados personajes del cómic importado y su reemplazo por personajes que encarnaron a la vez que reinterpretaron estereotipos de actores sociales inextricablemente situados en su contexto. Junto a las representaciones del diri-

gente y el candidato político, otros personajes igualmente vinculados con las disputas dirimidas en el espacio público emergieron con recurrencia en las zonas humorísticas de *Clarín*: dirigentes sindicales, obreros movilizados, mezquinos gerentes de empresa, jóvenes modernos, jóvenes politizados, jóvenes radicalizados... Al mismo tiempo, ellos exhibieron las marcas del posicionamiento subjetivo de los humoristas, también ellos situados en su contexto. De modo que es posible ver en estos personajes tanto la reconstrucción de los estereotipos socialmente construidos como las huellas que inscriben la subjetividad de sus autores.

Así, por ejemplo, la representación del conflicto de clases y en particular del clima de gran movilización obrera que acompañó el retorno del peronismo al gobierno expuso de modo bastante transparente el posicionamiento ideológico de los humoristas de *Clarín*.[39] El contrapunto se observa nuevamente entre el espacio de Landrú, por un lado, y la contratapa humorística por el otro.

En efecto, los humoristas de la contratapa ingresaron al conflictivo mundo del trabajo recreando relaciones cara a cara entre patrones y empleados en el ámbito de la fábrica; expresaban la identificación con los trabajadores y una manifiesta antipatía por la patronal. Ian, por ejemplo, ironizó sobre los "exagerados" sacrificios de los patrones ("Todos estamos pasando por una situación difícil, Pérez, todos... Fíjese, yo, por ejemplo, antes fumaba importados...", 25/5/74: 30) al tiempo que subrayó la fortaleza y la

39 La movilización obrera rebasó a la dirigencia sindical y desafió al poder de gerentes y patrones e incluso al propio gobierno peronista en el marco del Pacto Social que establecía el congelamiento de precios y salarios y la supresión por dos años de las convenciones colectivas de trabajo que habían sido transitoriamente restablecidas por Lanusse como parte de su estrategia por controlar la movilización social y construir bases propias de poder. Aunque el prestigio de Perón impidió un rechazo explícito del Pacto, los trabajadores emprendieron diversas acciones tendientes a la defensa de sus derechos en los lugares de trabajo, que se vieron reflejadas en un importante incremento de las formas de acción directa, tales como tomas de fábricas (a veces con rehenes), el trabajo a reglamento, paros activos, etc., organizados fundamentalmente en el cinturón industrial del Gran Buenos Aires, que evidenciaron la intensificación del conflicto de clases (Jelin, 1977, en James, 1990: 324).

dignidad de una viril clase trabajadora que se animó a desafiar a la autoridad patronal (figura 3, Ian, 20/3/73: 47). Fontanarrosa, por su parte, se burló de las fingidas preocupaciones sociales y societarias de los empresarios:

> —Y recuerdo que cuando hablamos de los convenios laborales usted dijo algo de una participación.
> —En efecto, Camaño. La participación para el casamiento de mi hija (12/12/74: 58).

Landrú, en cambio, se rehusó a abordar el tema en tanto conflicto de clase para centrarse –hasta la saturación– en sus expresiones sindicales y su repercusión en la sociedad. Huelgas, movilizaciones, internas sindicales, amontonamientos, ruido, caos inundaron el espacio de Landrú en el diario en una perspectiva que desdibujó la imagen del obrero y la del patrón tanto como las razones y sentidos de las acciones emprendidas por los trabajadores. En la pluma de Landrú, el principal protagonista del conflicto social fue el dirigente sindical, dibujado siempre con cara redonda, bigotes, patillas y cabello enrulado. Las numerosas imágenes de este personaje construyeron un discurso paradójico, que destacaba hasta el hartazgo los efectos negativos de los múltiples paros, tomas y acciones de protesta en la vida cotidiana del común de la gente, al tiempo que desacreditaban el poder y la convicción de los trabajadores (figura 4, "Huelgas", 21/3/73: 12, Grem.).

La representación del joven, por su parte, dejó entrever rastros de la inscripción generacional de sus autores. Particularmente Crist y Fontanarrosa se abocaron a dibujar jóvenes de largas y despeinadas cabelleras, espesas barbas y bigotes, pantalones acampanados, psicodelia y hipismo, y a estereotipar también sus tensiones, conflictos y contradicciones (figura 5, 25/7/73: 38 y figura 6, 24/2/74: 27).

Crist se concentró en el estereotipo del joven sensibilizado, comprometido e idealista a partir de las insalvables distancias que lo separan de un padre reaccionario, generalmente empresario o terrateniente (figura 7, 18/1/74: 31). Pero Crist no fue indulgente ni siquiera con él. Su mirada poco condescendiente se encargó

de desidealizar al joven idealista a través de la burla a su dosis de esnobismo.

Fontanarrosa, en cambio, construyó una mirada sobre el joven más amplia y reflexiva. Además del joven sensibilizado y comprometido que protagonizó las tiras de su compañero, él estereotipó al moderno rockero, al petulante "argentino potente", al estudiante intelectualizado, al hippie artesano... Pero del mismo modo que Crist, sin excepciones, impuso una distancia que habilitó la ironía y, sobre todo, la burla del costado frívolo de la moda juvenil, que, más allá de las diferencias (oligarca, hippie, intelectual, rockero...), imponía el afán por los pantalones acampanados y los pelos largos y batidos (figura 8, 13/11/73: 42).

En cualquier caso, ambos resguardaron de su irónica crítica al conjunto de valores, proyectos y utopías que identificaban a una juventud comprometida y movilizada tanto como a ellos mismos. Por otro lado, depositaron en otro estereotipo, el del maduro intelectual comprometido, conflictos y tensiones que también los identificaban. Esos personajes de entradas prominentes o calvicies incipientes, robustos y con anteojos, habitualmente sobrecargados de libros y carpetas, expusieron las contradicciones entre su privilegiada ubicación social y la atracción por un conjunto de valores que atentaban contra sus intereses materiales en un momento en el que era imperioso definirse políticamente. "Le diré, Doctor, que tras una etapa de confusión me he definido políticamente: ahora soy un izquierdista de derecha" (5/9/73: 46), comenta un personaje de Fontanarrosa mientras que otro del mismo autor reflexiona: "Lo que aún no tengo en claro es si soy un burgués con clara tendencia revolucionaria o bien un revolucionario totalmente aburguesado" (figura 9, 29/4/75: 38).

Estas figuras tipificadamente atravesadas por profundas contradicciones entre la cultura rebelde y el mundo del rock, entre la politización y el esnobismo, entre el progresismo y la reacción, entre las derechas y las izquierdas, expusieron con ironía los conflictos ideológicos y políticos de las clases medias intelectualizadas, politizadas y vinculadas con el arte y la cultura a las que pertenecían Crist y Fontanarrosa, a caballo entre la juventud y los intelectuales de mediana edad, y gran parte de los lectores de *Clarín*.

HUMOR Y POLÍTICA

El humor gráfico de *Clarín* se nacionalizó politizándose en un momento de profunda politización. La renovada contratapa se estrenó en medio de un clima de gran movilización, euforia y creciente expectativa, tan sólo cuatro días antes de la realización de las elecciones nacionales que darían fin a la dictadura inaugurada por Juan Carlos Onganía. Ese 11 de marzo, los argentinos volverían a votar tras ocho años de régimen dictatorial, a elegir presidente por primera vez en diez años y a poder optar por el peronismo luego de casi dieciocho años de proscripción.[40] Mientras la línea editorial mantuvo a rajatabla una ascética indiferencia amparada en su podio desarrollista y encerrada en su monotemática preocupación –el desarrollo de las estructuras económicas–, los espacios de humor del diario revelaron a los lectores de *Clarín* imágenes del clima de efervescencia y se ofrecieron asimismo como espacios de crítica y reflexión sobre la política y su esencia.

En una sociedad en la que la politización adquirió en gran medida la forma de polarización, muchos de los humoristas del diario no pudieron sustraerse a la antinomia central que dividía al país entre peronistas y antiperonistas. Landrú, por ejemplo, no dudó en expresar su añejo antiperonismo –arraigado en la tradición familiar y públicamente asumido desde las páginas de *Cascabel* durante la primera presidencia de Perón–.[41] En el clima de

40 Si bien en las elecciones del 11 de marzo Perón no pudo presentarse como candidato dadas las restricciones impuestas por el gobierno de Lanusse (motivo por el cual promovió la candidatura de su seguidor Héctor Cámpora), en octubre de ese año accedió finalmente a la presidencia tras un golpe interno que destituyó al presidente electo en marzo, Héctor Cámpora, y un nuevo proceso eleccionario en el cual se impuso la fórmula Perón-Perón con el 61,85% de los votos.

41 Según narra Landrú, su padre, que era contador fiscal, fue destituido por el peronismo justo cuando iba a ser ascendido a Contador Mayor de la Nación. Landrú rememora que "el 17 de octubre de 1945 [su padre] enfrentó a una manifestación de descamisados con Cipriano Reyes a la cabeza, gritando: 'Inmundos, degenerados, patas-sucias, asquerosos'. Yo, escondido detrás de un árbol, creí que lo iban a linchar. [Pero] lo creyeron loco y no le hicieron nada...!" (Landrú, 2/3/1994).

la transición política de 1973 su antiperonismo se expresó sobre todo en la implacable caricaturización que hizo de Juan D. Perón. Resaltando hasta el grotesco las imperfecciones de un cutis curtido que emula al acné juvenil y ataviándolo invariablemente con ropa *sport* y visera, las miserias endilgadas y los rastros de su decadencia expusieron la tragedia de una vejez negada. Esa intención fue reforzada con el uso capcioso del seudónimo "superpibe" y con la actitud sarcástica y altanera con la cual lo retrató. También lo fue con el contrapunto que estableció entre su caricatura y la de un Cámpora avejentado y *demodé* que lo secundó en varias viñetas (figura 10, "Encuentro", 27/3/73: 22, Pol.).[42] Landrú también procedió a su degradación moral al relacionarlo con la hipocresía, el sarcasmo, la mentira y el ventajismo, y se animó incluso a travestirlo grotescamente al ponerlo en situación de hacerse pasar por María Estela Martínez de Perón –conocida como Isabel– en un anacrónico *cartoon* que remite a su exilio y sus regresos (figura 11, "Regreso", 2/3/73: 20, Pol.).

Pero si el antiperonismo de Landrú fue explícito en esas caricaturas, adquirió relieve y espesor a la luz de la comparación de estas con las que el mismo humorista compuso de Alejandro A. Lanusse, aun cuando ese contrapunto sea sutil. Porque el Lanusse de Landrú es un personaje pasivo y padeciente, abatido y envidioso, derrotado y objeto de la sorna ajena, a merced de situaciones adversas y crecientemente aislado de sus camaradas y apoyos. (Tan pasivo es que incluso, salvo alguna aislada excepción, ni siquiera tiene parlamentos en las viñetas.) Sin embargo, ninguna de las situaciones en que aparece denigrado remite a los rasgos de su personalidad ni la denigración supone una degradación de su integridad moral. La satirización deriva, en cambio, de la dislocación entre el personaje y sus circunstancias: intentos fallidos

42 Las caricaturas de Perón fueron suspendidas de *Clarín* a partir de la asunción de Héctor Cámpora, en el marco de una creciente censura que se profundizó drásticamente luego de su destitución. Según Landrú, durante la presidencia de Cámpora llegó a *Clarín* "una nota de protesta porque dibujaba al presidente con muchas arruguitas en el mentón", enviada por Presidencia (Landrú, 1993: 52).

por controlar la transición institucional, frustrada aspiración de convertirse en presidente concertado, fracaso en su intento de mantener relegada y limitada la participación de Perón en la escena política[43] (figura 12, "Práctica", 13/5/73: 7, Pol.).[44] Además de su añejo antiperonismo, el contrapunto entre ambos personajes revela la simpatía de Landrú por Lanusse –simpatía que tenía su basamento, precisamente, en el antiperonismo compartido.[45]

Pero si Landrú empujó el cauteloso y diplomático consentimiento de *Clarín* al nuevo gobierno hacia un abierto y explícito rechazo, algo muy distinto ocurrió con Caloi y Bróccoli, quienes no se privaron de festejar en la contratapa, con franqueza y alegría, el regreso del peronismo.[46] En la madrugada del 25 de mayo, varias horas antes de que las multitudes se amontonaran en la Plaza de Mayo y en la Plaza de los Dos Congresos para festejar la asunción de Héctor Cámpora y el retorno de la democracia, Clemente madrugaba subido a la gorra de Bartolo. Desde allí, pretendiendo ser la voz de la "conciencia política" ordenaba: "Debes ponerle una cinta asul y blanca al tranbía, sentir tu corazón como

43 Lanusse había aceptado la reinserción limitada de Perón en la escena política suponiendo que ello contribuiría a la remisión de los focos insurgentes. Pero Perón adoptó una postura ambigua y pragmática y no sólo nunca hizo pública la condena a las llamadas "formaciones especiales" de su movimiento (FAR, FAP y Montoneros) sino que incluso las utilizó estratégicamente para fortalecer su capital político.

44 El personaje retratado en segundo plano y quien dice la frase es el radical Arturo Mor Roig, ministro del Interior de Lanusse.

45 La simpatía entre el humorista y el militar era mutua. Lanusse había demostrado su reconocimiento al invitar a Landrú, junto con otros humoristas, a un almuerzo protocolar en Olivos con motivo de su asunción. Más adelante le envió un telegrama de felicitaciones cuando ganó el prestigioso premio internacional "Moors Cabot" (Landrú, 1993).

46 Es interesante comentar que los comicios de marzo no ocasionaron pronunciamientos en la contratapa. A menos de una semana de su ingreso como trabajadores del diario, seguramente los humoristas no habían explorado ni negociado aún los horizontes y los límites de lo decible. Landrú, en cambio, si bien no comentó el triunfo de Cámpora en los comicios, recreó el verdadero sentido del triunfo electoral en una viñeta publicada el 12 de marzo, en la cual sobre la mesa de escrutinio una urna-caja de Pandora eyecta la cabeza de un sarcástico y sonriente Perón ("Comicios", 12/3/73: 25, Pol.).

un bombo y enfilar pa'plaza mayo" (figura 13, 25/5/73: 43) en una característica conjugación entre los símbolos nacionales y los elementos emblemáticos del peronismo. Un poco más abajo, y haciendo gala de la misma combinación, el Fafá de Bróccoli aparecía con una escarapela en la galera y una enorme sonrisa en su rostro admitiendo que esta no se debía sólo al "día de la patria" sino sobre todo a la asunción del nuevo gobierno (25/5/73: 43). Esa alegría subsistió durante algunos días de mayo, reflejada en las apariciones del vagón de Bartolo encarnando el júbilo y el optimismo popular y en la satisfecha sonrisa de Fafá ante lo que se le aparecía como los inicios de una nueva etapa (31/5/73: 43).

La alegría peronista volvió a manifestarse con orgullo y entusiasmo en el marco del nuevo proceso electoral de septiembre de 1973 que consagró la fórmula Perón-Perón tras el golpe palaciego que desplazó a Cámpora y a los sectores progresistas del gobierno. Entonces, a dos días de las elecciones, Clemente declamaba un discurso ante un conjunto de pequeñas aves: "Y por eso compañeros, con la alegría en nuestros corazones, bamos a echar al haire nuestras banderas y a redoblar nuestros bombos festejando el regreso definitivo a la patria de nuestra primavera, tras 18 años de inbierno y al solo grito de 'presente mi primavera, pa'lo que guste mandar', vamos a reventar las hurnas de flores, golondrinas y mariposas!!" (21/9/73: 55).[47] Apenas después de los comicios, Bartolo manifestaba a propósito de los festejos por el "triunfo": "cuánto hacía que no veía tanta gente contenta [...]. Se me llenaron los ojos de banderas y multitudes felices" (25/9/73: 43). Bróccoli, por su parte, dibujaba a un exultante mago Fafá asumiendo su alegría (figura 14, 24/9/73: 39).

La manifestación de esa alegría peronista en las páginas de *Clarín*, en espacios legitimados por la firma de sus autores vino a tensionar el posicionamiento institucional del diario expresado en su línea editorial. *Clarín* se había mantenido indiferente al proceso electoral de marzo insistiendo sordamente en el problema del de-

47 Dado el uso de los errores de ortografía en Clemente, se citará cada vez la escritura textual de las viñetas.

sarrollo económico del país. Luego del triunfo del peronismo, el matutino mostró un tibio y protocolar acercamiento al FREJULI y al gobierno siendo que el MID, con el que se identificaba, era miembro de la coalición triunfante.[48] Sin embargo, ese apoyo estaba explícitamente subordinado a la advertencia de que la principal responsabilidad del nuevo gobierno era promover el desarrollo económico. *Clarín* expresaba que "reafirmando una vez más su línea doctrinaria, alienta con simpatía desde su tribuna al Frente de Liberación Nacional. Y lo hace como órgano periodístico independiente, objetivo e imparcial y no sujeto a condicionamientos con nada ni con nadie..." ("Esperanzas ante un nuevo capítulo de nuestra historia", 17/4/73: 8).

Ese acercamiento habilitó y fue habilitado al mismo tiempo por su afán de colocarse como el vocero del interés popular.[49] Con el triunfo de Perón en las elecciones de septiembre, *Clarín* festejó la superación de las "viejas y paralizantes antinomias" y repitió la advertencia realizada, pero escondida en la expresión de confianza de que Perón sabría ponderar el verdadero desafío de la hora: la superación del subdesarrollo ("Las tareas de la hora", 13/10/73: 6).

De modo que, mientras que *Clarín* pretendió constituirse en el vocero y representante del interés popular, Bróccoli y Caloi, de modo mucho más simple y directo, se identificaron y fundieron plenamente con el *pueblo* manifestando con pasión unas preferencias políticas que no concordaban con las del matutino.

Pero detrás de las ruidosas pasiones vinculadas con el peronismo, la mirada general de los humoristas de la contratapa sobre

48 FREJULI: Frente Justicialista para la Liberación Nacional; MID: Movimiento de Integración y Desarrollo.

49 En tal sentido, *Clarín* destacó el amplio protagonismo del "Pueblo [el cual en la jornada del 25 de mayo] se fundía con el Gobierno en la misma aspiración de reconstrucción y justicia". El editorialista encuentra los antecedentes inmediatos de esta fusión en "las columnas yrigoyenistas que arrastraron la carroza presidencial de su jefe", y en el 17 de octubre, cuando "las multitudinarias movilizaciones populares [...] acompañaron a la gestión peronista" ("El gran protagonista", 26/5/73: 10).

la política testimonió el sabor amargo de un escepticismo que, a pesar de las inmensas expectativas y del generalizado clima de movilización, acompañó la transición e incluso en muchos casos antecedió al proceso electoral mismo. En tiempos de campañas y comicios, ese escepticismo reveló un importante descreimiento en los mecanismos y actores de la democracia. Sus representaciones tendieron a desacreditar a los partidos políticos representados como unidades falaces construidas sobre la puja violenta y oportunista (figura 15, Ian, 3/3/73: 30). Asimismo, muchas de sus imágenes se propusieron desnudar el cinismo de los políticos asentado sobre el doble juego entre lo dicho y lo hecho, entre lo mostrado y lo escondido. Retomando algunos elementos que Landrú eligió para criticar a Perón y los peronistas, los humoristas de la contratapa construyeron imágenes igualmente críticas pero genéricas, que enfatizaron los enfrentamientos internos y la violencia partidaria. En Ian la naturaleza cínica e hipócrita del dirigente político se sintetiza en la encarnación de elementos diabólicos y angelicales en su cuerpo. Pero esa contradictoria conjunción de elementos no se resuelve equitativamente: lo diabólico rige al político en tanto el personaje no se muestra en su totalidad al pretender engañar y manipular a las mayorías precisamente el día anterior a los comicios (figura 16, 10/3/73: 51). Muchas de estas imágenes, además, parecieron aludir al peronismo, crecientemente capturado por el autoritarismo de su líder y el doble juego con las fuerzas de la izquierda y la derecha partidarias.

De modo similar, los humoristas de la contratapa mostraron imágenes poco alentadoras de los partidos y dirigentes políticos, pero también de la palabra política, que pareció incluso perder su valor intrínseco. Desarticulada y vaciada de sentidos, desde el punto de vista de los humoristas ella no pudo constituirse en fuente de legitimidad alguna. En Ian apareció en boca de un político que con dedo acusador y solemnidad profiere un discurso irrelevante –tan irrelevante que el humorista ni se toma el trabajo de dibujar la nubecilla de diálogo– ante una multitud que lejos de vivarlo le expone en grandes pancartas: "Del dicho al hecho hay mucho trecho" (23/2/73: 43). En Bróccoli incluso ya ni siquiera hace falta representar el cuerpo del político para aludir a ese descrédito: haciendo

uso de su espacio, Fafá avanza a tropiezos y patadas contra letras arrumbadas, abandonadas y muertas, que se van amontonando sin llegar a armar significados. Esas letras son para Fafá signo de la cercanía de las elecciones –que ciertamente están a tres días de realizarse– (figura 17, 8/3/73: 46). Para Fontanarrosa, por su parte, la política es puro "verso" (se asocia con "versero", que en lunfardo designa a quien habla sin conocimiento). Retomando la poesía de Antonio Machado canonizada por Juan Manuel Serrat –"este país ha sido hecho [...] 'golpe a golpe, verso a verso'" (8/9/73: 34)–, Fontanarrosa reinterpreta la dicotomía dictadura/democracia en términos de dictadura/charlatanería. También es posible leer en esta viñeta publicada poco antes de los comicios de septiembre una crítica a la resolución impuesta por la fuerza de los conflictos del peronismo y su impacto en la política del país.

El escepticismo generalizado que acompañó desde los espacios de humor la transición hacia la democracia y el retorno del peronismo al gobierno se expresó asimismo a través de la iconografía de la República Francesa, que fue evocada para demostrar la concepción de la nación argentina como nación republicana así como el desencuentro y la decadencia nacional encarnados en el cuerpo de la joven mujer. Su réplica humorística, que respetó su caracterización con el gorro frigio, la balanza y la venda en los ojos (símbolos de la libertad, la justicia y la igualdad, respectivamente), exhibió las marcas de la miseria en que la dejaba el régimen militar en retirada y que quedó expresada en su traje y su gorro frigio emparchados ("Cobranza", 15/1/73: 5, Eco.). También representó una totalidad imposible dada la puja por su posesión total, absoluta y exclusiva por parte de los actores que se disputan el poder (figura 18 "Invitación", 4/4/73: 23, Pol.). Ian recreó asimismo una fallida y desustancializada imagen de la justicia al representarla más parecida a una obesa cocinera (figura 19, 11/4/74: 26).[50]

50 De acuerdo con Peter Burke, a partir de la Revolución Francesa se realizaron numerosos intentos de traducir al lenguaje visual los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Una de estas representaciones, canonizada en la famosa obra de Eugène Delacroix, *La libertad conduciendo al pueblo*, recrea una imagen de la Revolución de 1830

A partir del proceso de nacionalización del humor gráfico, entonces, los nuevos escenarios, conflictos y personajes inextricablemente situados en su contexto habilitaron nuevos juegos especulares, vínculos y complicidades entre los humoristas y los lectores de *Clarín*, también ellos situados en esa convulsionada Argentina. En un clima de creciente politización, ideologización y movilización, los espacios humorísticos complejizaron la postura político-ideológica del matutino perforando los límites de su discurso y proponiendo un universo más rico, variado y heterogéneo. Sin embargo, pronto esta prolífica polifonía se vería coartada en el marco de un clima cada vez más violento, represivo y censurador.

Figura 1, 25/3/73

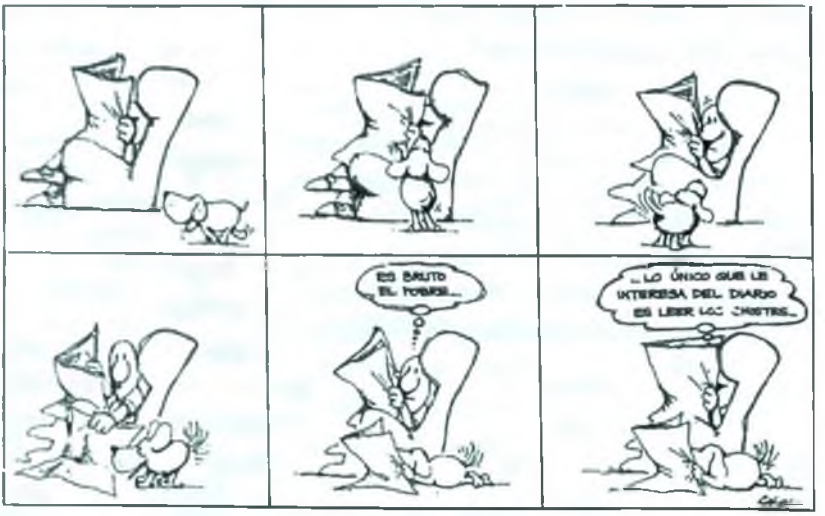


Figura 2, 21/7/73

Figura 3, 20/3/73

Figura 4, 21/3/73

Figura 5, 25/7/73

Figura 6, 24/2/74

Figura 7. 18/1/74

Figura 8. 13/11/73

Figura 9, 29/4/75

Figura 10, 27/3/73

Figura 11, 2/3/73

Figura 12, 13/5/73

Figura 13, 25/5/73

Figura 14, 24/9/73

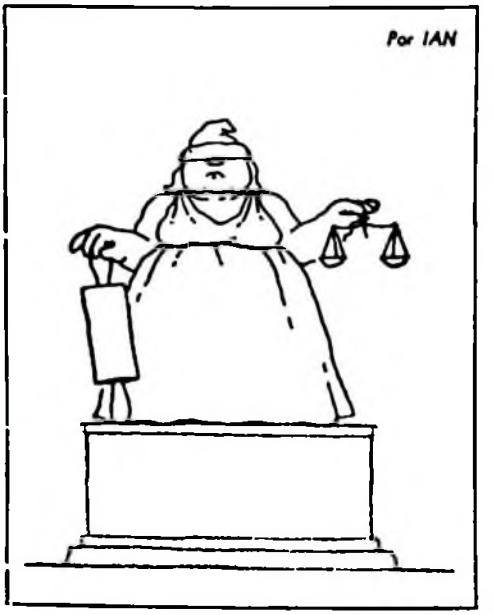
Figura 15, 3/3/73

Figura 16, 10/3/73

Figura 17, 8/3/73

Figura 18, 4/4/73

Figura 19, 11/4/74



2. Último acto

La expectativa ampliamente compartida de una democratización política, social, cultural e institucional que emergió con la apertura lanussista y acompañó el regreso del peronismo al gobierno en 1973 fue rápidamente menguando conforme el panorama se tornaba crecientemente autoritario, represivo, censurador, discrecional y regresivo. Hacia fines de 1975 el mandato de Isabel Perón apenas se sostenía en pie, débil y solitario. La gravedad de la crisis institucional y los frecuentes rumores de golpe de Estado, una economía descontrolada e hiperinflacionaria, la revancha de las organizaciones guerrilleras, los inéditos niveles de represión y el accionar de escuadrones de la muerte en el marco del estado de sitio vigente desde finales de 1974 eran tal vez los síntomas más preocupantes. Pero también la fragilidad del gobierno, el frecuente refugio de la presidente en licencias por enfermedad, el cisma que dividía al peronismo y la falta de rumbo y liderazgo político abonaban con creces la incertidumbre. Mientras muchas personas eran víctimas del crimen de desaparición forzada y otras partían al exilio, las Fuerzas Armadas comenzaban una envestida represiva en el norte del país, convocadas por el gobierno con el mandato de *aniquilar* a las guerrillas, en cuyo marco se instalaron los primeros centros clandestinos del país. Para entonces, la compartida expectativa en los procesos de democratización se había transformado en un anhelo generalizado de orden, control, autoridad y un liderazgo que pusiera fin al "caos" reinante.

En junio de 1975 el bochornoso fracaso de la política económica ensayada por el ministro Celestino Rodrigo había constituido una importante inflexión política. Su plan de ajuste de

naturaleza liberal había desatado la indignación de las clases trabajadoras que confluyeron en un paro general y una masiva movilización en contra del gobierno convocados por la Confederación General del Trabajo (CGT). Era la primera vez que los trabajadores realizaban un paro general y se movilizaban en contra de un gobierno peronista.

Pero el último acto de la presidencia de Isabel comenzó el 18 de diciembre de 1975, cuando una sublevación golpista encabezada por el brigadier Jesús Orlando Capellini desplazó a los sectores adictos al gobierno ante la nula reacción de la población. Esas navidades, desde Tucumán, el titular del Ejército, Jorge Rafael Videla, dirigía un mensaje a la población ampliamente difundido por radio y televisión. Videla afirmaba la necesidad de que "el pueblo argentino y sus Fuerzas Armadas tomen conciencia de la gravedad de las horas que vive la patria"; advertía que "el Ejército Argentino, con el justo derecho que le concede la cuota de sangre generosamente derramada por sus hijos héroes y mártires, reclama con angustia pero también con firmeza una inmediata toma de conciencia para definir posiciones", y concluía: "No cejaremos hasta el triunfo final y absoluto que será, a despecho de injustificadas impaciencias o intolerables resignaciones, el triunfo del país". Los tiempos se aceleraban y los distintos actores involucrados en el drama político se abocaron a construir el escenario del golpe.

En ese emprendimiento los medios de prensa desempeñaron un papel fundamental al promover activamente el desprestigio del gobierno peronista y difundir la idea de que la situación era terminal. Aunque de modo relativamente moderado, el diario *Clarín* participó en esa campaña de prensa al tomar abierta distancia del gobierno luego del Rodrigazo y al comenzar a formularle críticas cada vez más duras. Ya en diciembre de 1975, tras la ruptura del MID con el FREJULI y luego del intento golpista de Capellini, el espacio editorial del matutino dejó de interpelar al gobierno y se limitó a objetar cada una de sus propuestas para paliar la aguda crisis al tiempo que anunciaba, haciéndose eco del discurso militar, que la salida debía darse a través de cambios refundacionales que sobrevendrían luego

del "inevitable desenlace" (Borrelli, 2008a: 122; Díaz y Passaro, 2002: 172-173).[51]

La campaña de prensa transcurrió en el marco de una rápida aceleración cuantitativa y cualitativa de la censura, que fue utilizada como arma en la lucha simbólica contra la "subversión" (Avellaneda, 1986).[52] Muchos periodistas fueron intimidados y amenazados, algunos partieron al exilio y otros fueron asesinados, mientras el gobierno se encargaba de clausurar decenas de publicaciones. En febrero de 1976 ese clima crecientemente represivo fue aprovechado por la gerencia de *Clarín* para deshacerse de los cuadros más combativos entre sus trabajadores sindicalizados (Borrelli, 2008a: 57).

En medio de esa vorágine de rumores y represión, el espacio de humor del diario tendió a refugiarse en realidades paralelas que transcurrían indiferentes a la descomposición político-institucional. Sin embargo, la realidad política no desapareció totalmente de la superficie y varios humoristas hicieron sentir su eco en sus recuadros de humor. Pero lo hicieron de manera desigual.

51 En el caso del diario *Clarín*, existían importantes tensiones con el gobierno peronista. La férrea oposición del matutino a la política económica del ministro de Perón José Ber Gelbard le había costado, a mediados de 1974, la reducción de la publicidad oficial y la militante oposición de la Confederación General Económica (CGE) y la Confederación General del Trabajo (CGT) (López, 2008: 65 y ss.; Borrelli, 2008a: 55-56). También le costó la imposición de Oscar García Rey como jefe de redacción, quien ocupó ese cargo hasta la renuncia de Gelbard en octubre de 1974 (Borrelli, 2008a: 56; Ramos, 1993).

52 Junto con el control de los principales medios de radiodifusión, el gobierno peronista había prohibido la publicación de información producida por agencias extranjeras sobre la Argentina. Asimismo, había prohibido informar sobre actos guerrilleros y se exigía que las organizaciones sólo fueran mencionadas por medio de eufemismos. Por su parte, la Ley 20 840, de septiembre de 1974, imponía en nombre de la seguridad nacional prisión de dos a seis años a quien "divulgara, propagandizara o difundiera noticias que alteren o supriman el orden institucional y la paz social de la Nación". También clausuró publicaciones –algunas en forma definitiva–, impulsó medidas de asfixia económica a través de la quita de la publicidad oficial o la política sobre importación del papel y catalogó a la prensa como "guerrilla periodística" y "terrorismo periodístico".

Mientras Landrú, por un lado, participaba con cierta excitación de la descomposición del peronismo, desde la contratapa del diario Crist y Fontanarrosa expusieron el temor por lo que vendría después y, presumían, sería aún peor que la situación reinante.

UN FANTASMA EN LAS VIÑETAS DE LANDRÚ

El poder del peronismo se descomponía en un proceso de vertiginosa aceleración y Landrú ofreció desde su espacio en las páginas de *Clarín* numerosos retratos de ese momento terminal que evidenciaron su profunda antipatía tanto por el gobierno de Isabel como por el peronismo en general. Pero para hacerlo, el humorista tuvo que aguzar su ingenio y su magistral destreza para hablar de la presidente sin mencionarla, dada la estricta prohibición de dibujar sus caricaturas.

Pero, ¿cómo representar la descomposición del isabelismo sujetándose a tal prohibición? Hablando de otra cosa, caricaturizando a otros personajes, sin retratarla y sin siquiera nombrarla, mediante rodeos, alusiones e implícitos y recurriendo a las versátiles posibilidades ofrecidas por la interacción entre el texto y el dibujo, Landrú se las ingenió para colocar a Isabel en el centro de escenarios imaginarios pero que operaban como una mímesis de la información brindada por el diario. Su imagen, por tan ausente más presente aún, transitó fantasmáticamente una larga serie de viñetas que retomaban las denuncias múltiples de corrupción y escándalos varios publicados por *Clarín* y cubrían con minuciosidad la información referida a la "fractura" interna del movimiento peronista, alimentando sin duda el clima golpista.

Uno de esos escenarios lo construyó a propósito de un escándalo mediático que involucraba a la presidente en una causa por malversación de fondos públicos. Según una denuncia que rápidamente se convirtió en noticia, Isabel Perón había desviado un cheque de una cuenta pública en la que estaban depositados los fondos de la "Cruzada Justicialista de Solidaridad" por ella presidida, para saldar una deuda pendiente en la sucesión del fallecido

Juan D. Perón con la familia de Eva Duarte, su primera esposa. Entonces, Landrú dibujó diputados que, a lo Sherlock Holmes, encaraban investigaciones sobre el desempeño de algunos funcionarios de gobierno ("Diputado", 13/11/75: 14, Pol. y "Diputado", 22/11/75: 11) y dibujó también caballeros medievales que salían a la guerra al galope "porque hay problemas con un cheque" –articulando de este modo a los viriles *cruzados* con los *cheques cruzados* y con la *Cruzada de Solidaridad*– ("Cruzados", 13/12/75: 10, Pol.).[53]

Landrú insistió en sacar provecho del escándalo en otra viñeta que retomaba las declaraciones de quien era el vicepresidente de la Cruzada de Solidaridad, general retirado Ernesto Fatigati, que confirmaban que efectivamente se habían utilizados fondos de dicha institución con fines particulares, aun cuando –según decía– estaba prevista su posterior devolución.[54] Las declaraciones habían sido originalmente publicadas por el diario *Crónica* de Comodoro Rivadavia, que esgrimía tener cintas grabadas a modo de prueba ante las desmentidas efectuadas por el general retirado (Borrelli, 2008a: 118). Y esta fue la anécdota que tomó Landrú como disparador para interpretar el papel del funcionario de Isabel como un *hit* del mercado del entretenimiento: "No. El último *long play* de Cafrune está agotado. Pero tenemos el *cassette* del reportaje a Fatigati" recomienda el vendedor de una disquería a una sorprendida dama ("Hit", 16/1/76: 12, Pol.).[55] Más aún, Fatigati fue caricaturizado por el lápiz de Landrú en una viñeta en la que el ex funcionario aparece atemorizado durante un interrogatorio ("Investigación", 15/1/76: 9, Pol.).

Este repentino protagonismo de personajes secundarios se explica por el hecho de que la prohibición de caricaturizar a Isabel Perón los invistió como sus representantes. De este modo, Landrú pudo recrear escenarios imaginarios protagonizados implícitamente por la figura ausente. Pero el humorista logró golpear más directamente al corazón del poder presidencial mediante la defenestrante caricaturización que realizó de José López Rega, nefasto personaje cuyos vínculos con la derecha del peronismo y la cacería represiva eran conocidos y que había sido el personaje más influyente del gobierno de Isabel Perón hasta la crisis suscitada por el Rodrigazo. Pero esta osada jugada de Landrú fue ejecutada con cautela: la caricaturización de López Rega en sus viñetas es posterior a su derrota política.[56]

En la primera caricatura de la serie publicada entonces, Landrú aludió sin rodeos a la participación de López Rega en los dudosos manejos de fondos públicos al dibujar al ex hombre fuerte del isabelismo, que había sido expulsado del país, intentando pasar desapercibido con el atuendo de Papá Noel, luego de su supuesto "retorno".[57] Con fingida dulzura, el López Rega de Landrú porta en sus espaldas una gran bolsa que oculta los cuantiosos fondos robados al erario público (figura 1, "Retorno", 10/12/75: 17, Pol.). Si en esta primera aparición el espurio manejo aparece sólo aludido por la bolsa navideña, en la siguiente es el propio López Rega quien alega no haber "Roballos *nada*", jugando el humorista con la similitud del verbo y el apellido del entonces ministro de Bienestar Social Rodolfo A. Roballos ("López Rega", 28/12/75: 6, Pol.).

Pocos días más tarde la situación procesal de López Rega volvió a inspirar a Landrú: "Comenzamos el año con una buena noticia:

56 Si bien no era la primera vez que el humorista retrataba al "brujo", sí era la primera que lo hacía en el contexto de su derrota política y la desintegración del gobierno peronista. Un poco más adelante me referiré a las representaciones sobre las vinculaciones de López Rega con las organizaciones paramilitares así como a las relacionadas con sus extravagantes y esotéricas inclinaciones.

57 Luego del Rodrigazo, López Rega había sido obligado a salir del país tras su forzada renuncia.

hoy no se pidió la captura de ningún ministro", dice un locutor radial ("Novedad", 3/1/76: 9, Pol.), en referencia a la difícil situación de López Rega con la comisión investigadora de la Cámara de Diputados. Y en alusión a la noticia de que el peronismo iba a expulsar del partido a López Rega y a otros ex funcionarios que fueran hallados culpables de algún delito por la justicia, otro *cartoon* de Landrú jugaba con la posibilidad de que tal convocatoria se efectivizara. Componiendo la imagen de un muy disminuido López Rega (disminución expresada en su tamaño desproporcionadamente pequeño) que profiere: "¿Para que voy a presentarme a la citación si hay huelga en Tribunales?", Landrú aprovechaba no sólo para ridiculizar al personaje sino también para criticar al debilitado gobierno por la gran conflictividad gremial del momento (4/1/76: 7, Pol.).

El poder de esta envestida en contra de López Rega e, indirectamente, en contra de Isabel Perón se tornó más efectivo en tanto y en cuanto la presidente no sólo no hizo ninguna declaración pública repudiando la conducta de su ex secretario sino que incluso le inventó una misión diplomática para justificar su abrupta salida del país.

La fallida estrategia de Isabel Perón de ampararse en las Fuerzas Armadas después del Rodrigazo y las huelgas generales que desbarataron al lopezrreguismo fue otro terreno fértil que encontró Landrú para golpear al gobierno sin mencionar a la presidente. Entonces, Isabel designó como ministro del Interior al coronel en actividad Vicente Damasco, lo que ocasionó el rechazo de los altos mandos del Ejército que consideraban impropio el involucramiento de un militar en las actividades del gobierno y presentaron un "planteo" a la presidente y al entonces jefe del Ejército, Numa Laplane.[58] La resistencia de este último a las presiones militares impulsó al grupo sedicioso a pedir su renuncia junto con la

58 En ese entonces existía una importante disputa entre quienes exigían un *profesionalismo prescindente*, como los comandantes que encabezaron el planteo (entre ellos Jorge Rafael Videla (jefe del Estado Mayor Conjunto) y Roberto Viola (comandante del II Cuerpo del Ejército), y quienes abogaban, como Numa Laplane, por un *profesionalismo*

del flamante ministro, moción que fue inicialmente resistida por el gobierno. Sin embargo, dada la relación de fuerzas, Isabel tuvo que aceptar el pase a retiro de ambos militares y la subsiguiente renuncia de Damasco a su cargo ministerial.

El cisma dentro del Ejército fue retratado por Landrú a partir de la representación de los dos perdedores de la pulseada: Vicente Damasco y Numa Laplane. Al fugaz ministro del Interior lo retrató vestido de civil y con expresión melancólica deshojando una margarita: "Me queda mucho, poquito, nada..." ("Damasco", 15/9/75: 10, Pol.). La caricatura de Numa Laplane es en cambio un poco más audaz, puesto que alude de modo peyorativo a su destitución: "¿No te lo había dicho? Laplane voló" se comenta en un grupo de asombrados personajes que elevan su vista al cielo para observar que el ex jefe del Ejército vuela por los aires con los brazos extendidos cual ave que planea (figura 2, "Aeroplano", 28/8/75: 23, Pol.).[59]

Por esos días, además, el humorista anunciaba en una viñeta protagonizada por Damasco el ascenso de las nuevas figuras fuertes del Ejército: "Ahora que estoy retirado –comenta Damasco con expresión desolada– voy a tener tiempo de agarrar una Viola y cantar una Videla" (figura 3, "Damasco", 29/8/75: 12, Pol).[60] Esta fue la primera mención que hizo el humorista de los militares en ascenso en el diario *Clarín*.

Estas viñetas ponían además en la escena humorística a miembros concretos de la corporación militar tras un largo período en el cual el humorista sólo había retratado a los militares a tra-

---

integrado que comprometía a la institución con la política de gobierno (Borrelli, 2008a: 90).

59 En este caso, el verbo "volar" es utilizado en su doble acepción: a la relativa al desplazamiento por el aire, encarnada por la caricatura de Laplane, se agrega un uso coloquial relativo a la acción de ser despedido o echado de un lugar físico o institucional, tal como comenta el parlamento de uno de los observadores del extraño fenómeno.

60 Landrú aprovecha para la construcción del chiste que el apellido del primero coincide con el significante que designa un instrumento musical de cuerdas, mientras que el del segundo es muy similar al nombre de un género folclórico: la "vidala".

vés de representaciones genéricas y anónimas. Y, lo que es más interesante, estas representaciones coincidieron con un período en el cual las referencias a las Fuerzas Armadas en el espacio editorial del diario fueron elípticas o limitadas a la cuestión de la necesidad de la represión "legal" (Díaz y Passaro, 2002: 185 y Borrelli, 2008a: 155).

De modo que, al tiempo que el dibujante vapuleaba la imagen de los militares leales al gobierno, comenzaba a inscribir en el escenario imaginario recreado en sus trazos a quienes se perfilaban como los nuevos protagonistas. En efecto, poco después de la destitución de los militares legalistas, a fines de agosto, Jorge Rafael Videla asumía la jefatura del Ejército con lo que se torcía a favor del sector golpista antiperonista la disputa dentro de la corporación militar (Borrelli, 2008a: 90-91).

Desde esta perspectiva, es interesante notar que la sublevación emprendida por el brigadier Capellini ese 18 de diciembre de 1975, cuando comenzaba el último acto del gobierno peronista, no suscitó más que un tratamiento marginal e indirecto en el espacio de Landrú: un *cartoon* publicado el 24 de diciembre que aborda el tema a propósito de la alegría de un empresario gastronómico por la resolución del conflicto militar ya que perjudicaba la actividad comercial de la zona aledaña al aeropuerto metropolitano ("Costanera", 24/12/75: 7, Pol.).

El tratamiento diferencial entre una y otra asonada militar, que implicó la caricaturización denigratoria en un caso y su total ausencia en el otro, se explica, nuevamente, por el hecho de que tanto Damasco como Laplane pertenecían al grupo leal al isabelismo, mientras que Capellini era un militar videlista. Este posicionamiento de Landrú en las internas militares estaba en clara sintonía con la línea editorial de *Clarín*, que no sólo no condenó la sublevación golpista del 18 de diciembre sino que incluso disolvió el peso de la acción de los rebeldes en la responsabilidad achacada al gobierno por la agudización de la crisis nacional (Borrelli, 2008a: 120).

Sin embargo, estas no eran las únicas escenas de la fantasmática batalla. Desde hacía meses el humorista venía pegando a la presidente y a su círculo íntimo al centrarse con obsesión en recrear

el derrumbe de autoridad en la conducción del peronismo, y poniendo el foco en las conflictivas internas partidarias y las violentas disputas entre adictos y enemigos de Isabel. "Duros" vs. "blandos", "verticalistas" vs. "antiverticalistas", peronistas moderados, históricos, lopezrreguistas y otras denominaciones que aludían a las diversas y cambiantes tendencias que dividían al ala política y sindical del movimiento fueron aprovechadas por el dibujante para componer sus cuadros. A pesar de que desde su aterrizaje en *Clarín* Landrú venía ofreciendo referencias a los enfrentamientos internos del peronismo, estas se tornaron centrales en su agenda a partir del cisma partidario ocurrido luego de que Isabel designara de modo arbitrario al nuevo presidente de la Cámara de Diputados y a las nuevas autoridades del justicialismo en agosto de 1975.

En ese contexto, Landrú se avocó a graficar la pulseada entre verticalistas y antiverticalistas –tales eran las denominaciones que designaban a quienes se encuadraban y quienes se rehusaban a encuadrarse en el marco de la autoridad de Isabel– a partir del trabajo con la espacialidad en muchas de sus viñetas (figura 4, "Posición", 3/8/75: 17, Pol.). Asimismo, se concentró en el significante "cúpula", en dibujos de enfrentamientos partidarios escenificados en mezquitas cuyas cúpulas encarnaron a la omitida presidenta (figura 5, "Justicialistas", 25/8/75: 9, Pol.). Y en el marco de un completo silencio editorial, Landrú hizo aparecer gigantescos dedos en sus viñetas, que simbolizaron la "digitación" política de Isabel en las internas partidarias –tal era el término que utilizaban los "rebeldes"– (figura 6, "Digitación", 1/9/75: 6, Pol.).[61]

Así, los retratos cotidianos del naufragio del oficialismo en las pulseadas internas del peronismo alimentaron la creciente fragilidad e ilegitimidad del gobierno. La centralidad que tomó esta temática en el espacio de Landrú se refleja, asimismo, en la

61 La línea editorial de *Clarín* se pronunciará por primera vez sobre el tema recién a mediados de diciembre de 1975, en un editorial titulado "El pleito en el oficialismo".

ausencia casi absoluta de otras fuerzas del arco político opositor (particularmente del radicalismo) en sus representaciones políticas.

En noviembre de 1975, Landrú encontró además una oportunidad para apuntar al núcleo del drama del movimiento peronista, esto es, a la disputa entre quienes se arrogaban ser sus *verdaderos* representantes, en la rebelión de Victorio Calabró, dirigente metalúrgico y gobernador de la provincia de Buenos Aires.[62] En esa ocasión, Calabró habló ante una multitudinaria concurrencia desde el balcón de la casa de gobierno de la ciudad de La Plata echando mano a la liturgia del peronismo del cual se proclamaba heredero. Pero lo que Landrú devolvió en la viñeta que *Clarín* publicó al día siguiente del acto platense no fue la imagen de un Calabró simulándose Perón sino la de una multitudinaria y entusiasta manifestación en la que un conjunto de hombres, con bigotes, cabello enrulado y bombo, marchan en un espacio público rodeados de altas pancartas y cánticos entusiastas.[63] Los manifestantes avanzan con convicción hacia algún punto en el cual han fijado su vista y que podrían ser la Casa Rosada y el balcón presidencial, sede de tantas manifestaciones y encuentros de Perón con sus seguidores. Pero la plaza es otra: el cartel anuncia "La Plata". Y los cánticos partidarios que entonan los manifestantes reescriben las letras de la marcha peronista: "Los muchachos calabristas" (figura 7, "Marcha", 13/11/75: 11, Pol.). Desde ya esta elección no responde a ninguna simpatía de Landrú por el gobernador bonaerense sino a su objetivo de desacreditar al gobierno de Isabel Martínez de Perón y de construir la imagen de su debilidad. Por cierto, luego del fracaso de la rebelión y de la expulsión de Calabró de la Unión de Obreros

62 Según la Ley de Acefalía de la Constitución Nacional, Calabró era, en tanto gobernador, un presidenciable. Le hacía falta agregar soportes políticos, y Calabró se los procuraba sin descanso: mantenía reuniones secretas, tramaba alianzas. En ese marco impulsó la rebelión, justo en un momento en el que la presidente se hallaba de licencia por enfermedad.

63 El bombo es un instrumento de percusión asociado con la liturgia de los actos peronistas.

Metalúrgicos (UOM) y del Partido Justicialista, Landrú lo dibujó yaciente en un hospital y a punto de ser "intervenido" por Ángel Robledo, entonces ministro del Interior, resaltando los rasgos autoritarios del gobierno nacional que, aunque desahuciado, había logrado sortear el sabotaje del dirigente metalúrgico ("Calabró", 28/12/75: 22, Pol.).

A través de todas estas situaciones recreadas en las viñetas de Landrú, Isabel estuvo en verdad ausente pero de una extraña manera: flotando entre escándalos, cismas y rebeliones o corporizada a través de cúpulas y gigantescos dedos; fue un fantasma cuya corporeidad era evasiva además de evanescente: estaba precisamente allí donde acababa de retirarse. De un modo extraño, gracias a la prohibición de representarla o mencionarla, Landrú logró inscribir en sus escenas imaginarias un clima que evocaba el de una realidad protagonizada por una presidente permanentemente ausentada de sus funciones de gobierno bajo el amparo de reiterados partes de enferma y que amenazaba con renunciar mientras se sucedían acaloradas discusiones políticas sobre una posible declaración de inhabilidad presidencial.

Pero en el tramo final del gobierno peronista la figura de Isabel se insinuó más corpóreamente en una viñeta del humorista. En enero de 1976, su presencia se advierte con certeza tras una puerta entornada que sugiere que está allí muy cerca, en la oscuridad que deja entrever la apertura de la puerta. Y, como muestra la viñeta, está completamente sola. La puerta que se entorna evoca la reacción y el argumento de quienes se sentían desplazados por la estrategia de Isabel Perón de reincorporar al lopezrreguismo al gobierno. El titular de la CGT, Lorenzo Miguel, por ejemplo, había expuesto su inquietud "ante el *entorno* que pretende alejarnos del contacto directo [...] con la presidenta".[64] Pero la viñeta de Landrú no dibujaba al "entorno" presidencial sino precisamente

64 Las afirmaciones de Casildo Herreras aludían a los lopezrreguistas Julio González y Raúl Lastiri (en Borrelli, 2008a), retomando la hipótesis del "entorno" que cercaba a Perón, que en su momento habían esgrimido los montoneros para justificar el giro a la derecha del líder del peronismo.

todo lo contrario: la *falta* de un entorno donde poder respaldarse. Exponía así, de modo gráficamente literal, la soledad en la que se encontraba Isabel Perón. Sin embargo, en esa viñeta la presidente no está totalmente perdida. La pregunta de Lorenzo Miguel –"¿Entorno o no entorno la puerta, señora presidente?"– demuestra que aún mantiene lealtades importantes y que existe todavía cierto margen para la toma de decisiones (figura 8, "Entorno presidencial", 26/1/76: 6, Pol.).

Promediando el mes de febrero, finalmente, Landrú corporizó en presencia la figura de Isabel aun respetando la prohibición de dibujarla. En una viñeta titulada "Sindicalista", el humorista dibujó a una dama en un baile. Y la dibujó bailando con un sindicalista de exageradas patillas y espeso bigote que le susurra: "¿Quiere que le enseñe el nuevo baile? Un paso al costado, otro paso al costado" (figura 9, "Sindicalista", 17/2/76: 7, Pol.). En la misma página de *Clarín*, una noticia anunciaba las intenciones de los legisladores "rebeldes" del peronismo de declarar la inhabilidad presidencial. En ese marco, la viñeta sugería mediante el sentido figurado de la expresión "dar un paso al costado" (es decir, retirarse de la escena) que los sindicalistas estaban "invitando" a la dama a retirarse de la escena política. Aun cuando la palabra "dama" no aparece textualmente en el *cartoon*, es posible inferirla del contexto discursivo en el que se inserta. Está implícita en la situación recreada y en el modo cordial y sin tuteos con el que el bailarín se refiere a la mujer. Pero además, tanto los dirigentes del MID como el propio diario *Clarín* solían utilizarla con frecuencia para referirse a la presidente (Borrelli, 2008a).

La conclusión que se desprende de las viñetas de Landrú es bastante evidente: la puerta se entornó dejándola en la oscuridad del poder completamente sola. Y todo parece indicar que quien era su principal compañero de juego estaba haciendo las maniobras necesarias para sacarla de la escena. Mientras tanto, el intento golpista liderado por Capellini permanecía prácticamente inadvertido.

DE GORILAS Y PANTERAS. GOLPISTAS AL ACECHO

En septiembre de 1975 el "gorilismo"[65] irrumpió en el espacio humorístico de Landrú en el marco del vigésimo aniversario de la autodenominada "Revolución Libertadora" y de un importante acto organizado por el antiperonismo en el estadio Luna Park para conmemorar el derrocamiento de Perón y repudiar "la política de empobrecimiento" de su gobierno. En ese clima, en la edición de *Clarín* del día 9 de septiembre aparecía un enorme, peludo y temerario gorila en una viñeta de Landrú. Su ceño fruncido y su dedo, que se levanta acusador, se completan con una boca entreabierta que deja ver su poderosa dentadura. El simio se dirige a un pequeño personaje a quien le comenta con elocuente orgullo: "Yo soy un 'moderado', ¿y vos?". El hombre de baja estatura es nada menos que Isaac Francisco Rojas, almirante que organizó junto con Eugenio Aramburu el golpe de Estado de 1955. Rojas era, asimismo, uno de los oradores previstos para el acto conmemorativo en el Luna Park.

Si la imagen del simio está realizada de acuerdo con una estética no habitual en el estilo del dibujante, la de Rojas también presenta peculiaridades. Apodado "hormiga negra" por sus camaradas dados su tez morena y su cuerpo menudo (Rojas se proclamaba descendiente de un burgués hidalgo proveniente de la Península

65 Expresión que designa al antiperonismo. Según cuenta Landrú, la calificación de "gorilas" –usada para referir al antiperonismo y a los golpistas– la puso de moda Aldo Cammarota en 1955 en su programa *La Revista Dislocada* sin que tuviera, al principio, ninguna connotación política. La expresión comenzó a ser utilizada por el guionista en una parodia que hizo de una película estrenada por esos días, *Mogambo*, ambientada en la selva africana y en la cual, cada vez que ocurría algo extraño, los personajes decían "deben ser los gorilas". Inspirado en esa película, Aldo Cammarota sacó la canción "Deben ser los gorilas, deben ser", que se puso de moda justo cuando se empezó a comentar que se venía el golpe. "Che, parece que se vienen los gorilas", decía la gente, y así una expresión jocosa que no tenía nada que ver con la política pasó a significar algo diferente y quedó fijada en el léxico popular (Landrú, 1993: 33). Patto Sá Motta (2008) analiza la importación de la figura del gorila a Brasil y su impacto en las caricaturas políticas en los años sesenta.

Ibérica y de una mujer quechua –Guber, 2008–), el almirante aparece en la viñeta de Landrú con una prominente nariz aguileña en una enorme cara que contrasta con la exagerada pequeñez de su menudo cuerpo. El aire grotesco de quien encarnó una de las posturas más extremas del antiperonismo durante el gobierno de la "Revolución Libertadora" resalta aún más el aspecto temible del simio que le da el sentido irónico a su frase: hasta Isaac Rojas parece inofensivo a su lado. Ahora hay un antiperonismo aún peor que el de la "Libertadora" y amenaza la estabilidad institucional del gobierno de la viuda de Perón (figura 10, "Luna Park", 9/9/75: 7, Pol.).

El *cartoon* acompañaba, por otra parte, una noticia de *Clarín* acerca de los próximos "festejos" del antiperonismo reaccionario:

> "Este año los gorilas vamos a tirar la casa por la ventana para celebrar el vigésimo aniversario de la Revolución Libertadora", confirmó a *Clarín* uno de los colaboradores en la organización de los actos destinados a evocar el 16 de septiembre de 1955. [...] El colaborador consultado afirmó que "Vamos a 'reventar' [resaltado por el diario] el Luna Park y allí ustedes, los periodistas, podrán comprobar que no somos oligarcas, como nos tildan los demagogos. Van a llevarse una gran sorpresa cuando adviertan la presencia de estudiantes y obreros, quienes manifestarán su repudio por la política de empobrecimiento a que nos ha llevado este gobierno" ("En el 20° aniversario de la revolución de 1955. Quieren tirar la casa por la ventana", *Clarín*, 9/9/75: 7, Pol.).

Es evidente que existe en esa escena una identificación especular entre Landrú, el gorila y el almirante de la "Libertadora". Por cierto, a Landrú lo unía un vínculo de cordialidad y simpatía con Rojas en el cual no debe haber sido menor el hecho de que ambos fueran declarados "gorilas".

Poco después dos gorilas de aspecto menos temerario aparecen en una viñeta conversando tras las rejas de su jaula: "¿Y vos creés que nos darán permiso para ir [a los festejos del aniversario]?"

("Zoológico", 15/9/75: 8, Pol.). En esta ocasión, además de la alusión directa al acto en el Luna Park, la viñeta metaforiza la idea de que los gorilas, es decir, los antiperonistas, se encuentran apresados por el peronismo, encerrados, marginados del poder, esperando al acecho la oportunidad para recuperar el escenario político.

Ambas viñetas aparecieron en el marco de las internas militares que condujeron al desplazamiento de Numa Laplane y cuando ya se avizoraba el cisma partidario dentro del peronismo. Ante la imagen del decadente gobierno y del fragmentado peronismo, estos simios se alzaron entonces como encarnación del temible enemigo pronto a salir de su jaula para conmemorar una tradición golpista y antiperonista que parece anticipar los objetivos militares de conquistar el poder.

Pero los simios no son los únicos animales que metaforizaron la debilidad del gobierno en el lenguaje del humor gráfico. En la contratapa apareció también una pantera acechando la escena. En efecto, en el espacio de Fontanarrosa, un hombre aterrado y acorralado contra una pared asegura al médico que tiene enfrente y que está a punto de inyectarle un calmante: "Le juro que no he vuelto a beber, Doctor!!! Pero me ha atacado el *delirium tremens*! veo panteras rosas por todos lados!" (figura 11, 11/10/75: 32).

Es evidente que la viñeta refiere al personaje creado por Edwards en 1964 que ese año había llegado a la pantalla grande con *El regreso de la Pantera Rosa* (Peter Sellers encabezaba el elenco) y a la pantalla chica desde Canal 7, que transmitía en horario central las tiras originales del rosado personaje. De hecho, no es la única referencia a la Pantera Rosa en el humor gráfico de *Clarín*. No obstante, aun cuando esta viñeta esté inspirada en el éxito del mediático felino, ¿qué es lo que asusta a este sufriente personaje? ¿Que ve la imagen de la Pantera Rosa por todos lados, o que la Pantera Rosa que lo persigue no es el enigmático –pero en todo caso, simpático– personaje encarnado por Sellers sino uno de carne y hueso, verdaderamente peligroso?

Es posible que el peligro que presiente este personaje de Fontanarrosa se vincule con el progresivo ascenso del general Jorge Rafael Videla. En efecto, los medios de prensa más reaccionarios

venían impulsando una campaña mediática para promocionar su figura y una de sus estrategias consistió precisamente en asociar al militar con el personaje de Edwards. La avanzada más audaz en esa construcción la había hecho la revista *Gente* poco antes, en su edición número 528, al incorporar en su portada sendos retratos a página completa: la Pantera Rosa en el margen izquierdo, anunciada como "Reportaje a un fenómeno", y en el derecho el general Videla: "¿Quién es? ¿Qué piensa?" (4/9/1975). El enigmático parecido se aprecia en la misteriosa indiferencia con la que cada uno ocupa su mitad de la página (ver Gamarnik s/f y s/n).[66] Pero esta fachada tenía una contracara amenazadora y la implacable intransigencia del militar trasuntaba en los medios de prensa y en sus cada vez más frecuentes declaraciones. Por cierto, poco después de la publicación de la viñeta, Videla declaraba en Montevideo, en el marco de la XI Conferencia de Ejércitos Americanos: "Si es preciso, en la Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país" (24/10/75).

De modo que cabe la posibilidad de que sea esta amenaza la que alarme al aterrorizado personaje de Fontanarrosa, confundido con un delirante sólo por quien se niega a ver la inquietante realidad. Publicada en el marco de las disputas castrenses que derivaron en el ascenso de Videla a la jefatura del Ejército y poco después de aquella tapa de la revista *Gente*, esta viñeta invita a leer allí el temor.

EL GOLPE ANUNCIADO

Abonando el clima golpista, durante las semanas previas al previsible desenlace *Clarín* diagnosticaba con un mensaje catastrófico y teleológico que la República padecía "una grave enfermedad"

66 El apodo de "Pantera Rosa" derivaba, según se decía, de ciertas semejanzas físicas entre ambos (alta estatura, contextura delgada) así como de la misteriosa expresión del rostro y de cierto estilo en el andar.

("El pleito del oficialismo", 15/12/75: 8) y alertaba sobre las "heridas irreparables en el cuerpo enfermo de la nación" ("La hora de la sensatez", 21/12/75: 10) para reclamar "soluciones de fondo" ("Una clara definición", 25/1/76) y un "cambio en la conducción del país" ("Un estilo de gobierno", 21/2/76: 6).[67]

Mientras *Clarín* abonaba esta idea, hacía ya tiempo que el espacio humorístico de Landrú se había llenado de representaciones de un poder vacante. Vacante según una preocupada República que, con su gorro frigio alicaído, acude a poner un aviso clasificado para buscar un ministro de Economía "con buenas referencias" ("Clasificado", 13/8/75: 18, Pol.), luego de la renuncia del fugaz sucesor de Celestino Rodrigo. Vacante además por el frenético recambio ministerial –treinta y ocho ministros en veintiún meses de gobierno (Borrelli, 2008a: 129)–: "¿Y si además del Mundial de Fútbol organizamos el mundial de recambio de ministros?" ("78", 16/1/76: 10, Pol.). Mientras tanto, inmensas pilas de papeles con "asuntos pendientes" se amontonan en el despacho presidencial ("Trabajo", 16/9/75: 8, Pol.).

Landrú ofreció a los lectores de *Clarín* un panorama verdaderamente desolador en una viñeta titulada "Casa Rosada". Allí la crisis institucional se corporizó en una deshabitada Casa Rosada que ha quedado a cargo del conserje, único habitante del recinto del poder presidencial. Entre baldes, plumeros y escobas, este poco agraciado encargado (es fácil advertir en esta caracteriza-

67 Marcelo Borrelli ha analizado el rol del diario *Clarín* en la gestación del golpe de 1976 (2008a) y algunos aspectos de su postura durante los primeros años del gobierno militar (2008b), para concluir que su línea editorial siguió un arco que fue desde un apoyo distante y expectante hacia el gobierno peronista a un claro distanciamiento a partir del cual se construyó la idea de la inevitabilidad del desenlace golpista, concebido como un destino no sólo inexorable sino también necesario. A conclusiones similares han llegado César Díaz y María Passaro (2002), quienes estudian las modalidades, estrategias y temas abordados por el diario *Clarín* en el marco de una obra más amplia, que comprende un conjunto de estudios sobre el comportamiento de distintos medios periodísticos durante el mes de marzo de 1976, para dar cuenta de las modalidades a partir de las cuales el cuarto poder construyó una "cuenta regresiva" cuyo minuto cero fue el golpe de Estado (Díaz, 2002).

ción el peso del mito del "gallego bruto") no solamente atiende las llamadas telefónicas sino que, dada la prolongada ausencia de los funcionarios de gobierno –"hoy tampoco ha venido nadie", informa a alguien por teléfono–, ha decidido brindar audiencias a quienes llamen para hablar con la ausente presidente (figura 12, "Casa Rosada", 4/9/75: 12, Pol.).

Por entonces, los rumores sobre un posible golpe de Estado inundaban como "olas" el espacio mediático y Landrú no desperdició las oportunidades brindadas. En un *cartoon* titulado precisamente "Golpe", dos personajes comentan las últimas declaraciones del justicialista Carlos Saúl Menem alusivas a la ola de rumores –"¿Leíste las declaraciones de Menem negando un presunto...", pregunta uno de ellos, mientras que, a la vuelta de la esquina, se esconde otro personaje con un gran martillo en la mano que, cual *gag* del ya entonces popular Chapulín Colorado, está a punto de asestar un *golpe* contra ellos (figura 13, 18/10/75: 10, Pol.).[68] En este caso, los personajes creados por el dibujante están contradiciendo los vaticinios del caudillo riojano –quien había declarado que "se gesta un golpe" pero había anticipado que no tendría éxito–, con lo cual abonan la idea de que se avecina una ruptura del orden institucional.

Si hasta entonces el peronismo y la debacle institucional concitaron todo el interés de Landrú, en marzo de 1976 el humorista comenzó a prestar algo de atención a otros actores político-institucionales a quienes de alguna manera responsabiliza por la falta de una solución a la crisis política: "Hoy Diputados seguirá debatiendo si el Parlamento tiene facultades para autoconvocarse o no", comenta, por ejemplo, un personaje en una viñeta futurista, ambientada en el año 2000. Ese "hoy" es tan lejano que los automóviles han sido reemplazados por hélices portátiles que transportan a los individuos por los aires de un paisaje urbano ("Año 2000", 15/3/76; 8, Pol.). "¿Qué Congreso?", reflexiona, en la misma dirección, un atónito colectivero cuando un pasajero le

68 En esta viñeta, aparece implícita la palabra dejada en suspenso en el comentado parlamento del personaje.

pregunta si el colectivo lo lleva al recinto legislativo. Así, jugando con el significante que alude al mismo tiempo a la institución legislativa y al barrio porteño, Landrú expone la responsabilidad por inoperancia de la institución legislativa.

Su mirada reprobatoria también se posó sobre algunos importantes protagonistas del arco político opositor. Ricardo Balbín, quien había tenido un importante papel en la recreación humorística de la transición impulsada por Lanusse, apareció a último momento protagonizando en las viñetas de Landrú vanos intentos por reconducir la debacle político-institucional en medio del clima golpista. Entonces, Landrú lo pintó ensayando con una guitarra su próximo discurso por televisión; es decir, "guitarreando" ("Mensaje", 18/3/76: 9, Pol.).[69] Y la melodía que entona el Balbín de Landrú –"yo me pregunto compañero"–[70] resalta la falta de respuestas del líder radical en la crítica situación.

Esta aparición de Balbín en las viñetas de Landrú coincide con las críticas de *Clarín* a las polémicas declaraciones del líder radical: "Algunos piensan que vengo a dar soluciones. No las tengo, pero las hay", para sugerir a continuación que la solución únicamente podrá venir a partir de "una eventual unión de los argentinos". En un recuadro sin firma publicado en la sección Política y titulado "La UCR no ofreció soluciones", el columnista abría la nota preguntándose: "¿Para qué pidió Ricardo Balbín la cadena nacional de radio y televisión?" (17/3/76: 10 y 11). De modo similar, en "La hora de la seriedad", la línea editorial mencionaba "la creciente desorientación de muchos dirigentes políticos oficialistas y opositores" y criticaba el discurso de Balbín comentando sus "falacias" y mencionando la desilusión causada ("La hora de la seriedad", 18/3/76: 6).

69 "Guitarrear" en el lenguaje coloquial significa "improvisar para salir del paso".

70 El fragmento corresponde a un jingle difundido hacia fines de 1975, de tono conciliador y música pegadiza (Morales, s/f): "Yo me pregunto, compañero, yo me pregunto ¿a dónde van? Con tanta bronca ¿a dónde van? ¿A dónde van?, ¿a dónde van? Si hay un hermano en cada hermano, sin distinción, que sí lo hay; la Patria es nuestra y la queremos tierra de amor y libertad!"

Junto con Balbín, también Deolindo Felipe Bittel, líder del justicialismo verticalista, protagonizó los frescos de Landrú en las antesalas del golpe. Uno de ellos, publicado el día 21 de marzo, representa a ambos líderes mirándose a los ojos y entonando conjuntamente una tergiversada marcha peronista: "Balbín, Balbín, ¡qué grande sos!", "Bittel, Bittel, ¡gran conductor!" ("Marcha", 21/3/76: 8, Pol.). Así, Landrú se burla de la buena recepción que tuvo el discurso de Balbín en Bittel, quien se había mostrado dispuesto al diálogo político y a la búsqueda conjunta de "una fórmula que permita preservar el actual proceso político" (19/3/76: 1). Dos días más tarde, ambos son nuevamente retratados por Landrú. Encerrados en un laberinto, buscan la salida con desesperación (figura 14, "Laberinto", 23/3/76: 5, Pol.). Los sentidos saltan a la vista: los políticos han mostrado su más rotunda ineptitud para evitar el derrumbe.

Pareciera que lo que más le importa a Landrú es destacar la inoperancia de las instituciones democráticas y de los dirigentes políticos antes que alertar sobre la inminencia del golpe de Estado. De hecho, recién en marzo de 1976 introdujo en escena al Congreso y a los líderes de las fuerzas políticas mayoritarias. Y sus objetivos parecen estar a tono con los proclamados en un recuadro de análisis político publicado sin firma por *Clarín* a mediados de marzo: "Un gobierno que cometió serios errores, ciertamente, pero también una oposición que, salvo excepciones, no estuvo a la altura de su rol, perdiéndose en críticas de hombres o hechos no fundamentales, olvidando los problemas básicos del país y su necesidad de impostergables transformaciones ante la crisis que soporta el país" ("Se agotan todas las instancias", *Clarín*, 15/3/76: 8, Pol.). La Casa Rosada está vacía, el Parlamento no reviste ninguna utilidad y los políticos han demostrado su más completa inoperancia. Hasta la República ha tenido que ir a buscar funcionarios mediante un aviso clasificado. En este panorama construido por Landrú, aparentemente la democracia no tiene soluciones para ofrecer.

Sin embargo, si bien estas fueron las miradas más representativas que ofreció el espacio de humor del diario *Clarín* en torno al golpe de Estado, no fueron las únicas. Desde la contratapa, Crist

ofreció una visión por completo distinta. En las antesalas del 24 de marzo, su viñeta componía la imagen de un fornido boxeador que declara ante un periodista, mientras se prepara para la lucha: "Lo que quiero dejar en claro es que lo que dicen ciertas revistas deportivas *apátridas* es mentira. Yo no estoy en el golpe" (figura 15, 22/3/76: 24, el destacado me pertenece). El boxeador, que ya tiene los guantes calzados, intimida. Intimida por su musculoso y fornido cuerpo; por su violenta mirada. Una doble hilera de dientes corona su boca y encuadra el parlamento del rudo personaje. La contradicción expuesta entre lo dicho y quien lo dice, así como la metonimia entre la acción de golpear y la de interrumpir mediante el uso de la fuerza el orden vigente, hacen de este *cartoon* una crítica irónica hacia aquellos sectores afines a la intervención militar. Es interesante notar, además, que el parlamento del boxeador está atravesado por uno de los más poderosos imaginarios del momento: la idea de que hay un enemigo apátrida que pone en riesgo el país.

Más perturbadora todavía es otra viñeta de este mismo autor –en verdad, publicada un poco antes que la del boxeador–, en la que un bufón de la corte real, que está elegantemente ataviado y cómodamente apoltronado bebiendo una copa de vino, se jacta diciendo que "lo que tiene de bueno ser bufón es que uno puede hacerle al rey todas las críticas y él cree que es una broma". Lo que no alcanza a advertir este cínico personaje, acostumbrado a criticar pero que al mismo tiempo vive al amparo de las comodidades y privilegios de la corte, es que su tiempo se ha acabado. Detrás de él, a sus espaldas, dos corpulentos verdugos vienen a buscarlo. Sus temerarias miradas asoman de sus capuchas y dos poderosas hachas delatan sus intenciones (figura 16, 27/2/76: 36). Según parece, ya no será posible tomar al poder como objeto de chistes, chanzas y burlas o, lo que es lo mismo según da a entender el personaje, como objeto de críticas. Pareciera que se anuncia un tiempo de repliegue.

El día 23 de marzo *Clarín* informaba en primera página y bajo el título de "Inminencia de cambios en el país" el registro de "inusuales movimientos [...] en el Congreso [que] revelan la inminencia de modificaciones de envergadura en el panorama

político nacional". En la ampliación de la nota en el cuerpo del diario, un conjunto de fotografías mostraba el recinto legislativo vacío y una heladera en la cual, según el epígrafe, "sólo una botella de soda quedó", junto con un texto que informaba que los legisladores se habían dedicado a retirar sus efectos personales del Congreso: "De un importante bloque se llevaron el televisor, la heladera y un busto de Hipólito Yrigoyen, en tanto que otros legisladores se apresuraron a solicitar el adelanto de sus dietas. Otros efectuaron consultas acerca de si era conveniente ir al exterior..." (23/3/76: 7).

EPÍLOGO

Tal como era esperable, el golpe de Estado se produjo. Y *Clarín*, como la mayoría de los medios de prensa, encaró el asalto al poder como la conclusión necesaria y natural de un prolongado proceso de crisis. Ese 24 de marzo el matutino salía a la calle anunciando con enormes letras en su portada: "Nuevo Gobierno". El copete aclaraba que "la prolongada crisis política que aflige al país comenzó a tener su desenlace esta madrugada con el alejamiento de María E. Martínez de Perón como presidente de la Nación" y anunciaba que "en las próximas horas asumirá el gobierno una junta militar integrada por los comandantes generales y presidida por el teniente general Jorge Videla".

Si la información brindada ocluía la naturaleza del suceso apelando a la voz pasiva y los eufemismos, las fotos que ilustraban la noticia no contribuían a brindar ninguna idea de disrupción. En la portada del diario, acompañando el anuncio, se exponía la foto de una diminuta congregación que la noche anterior al "cese de gobierno" se había reunido frente a la Casa Rosada, aclarándose que "sólo unos pocos adictos a la ex presidente [se habían congregado] anoche en Plaza de Mayo". Asimismo, en otra fotografía se apreciaba un helicóptero de las Fuerzas Armadas suspendido en un cielo de noche, en el cual "la ex mandataria [había sido trasladada] desde la Casa Rosada hacia el Aeroparque y allí embarcada

en un avión que partió hacia el Sur" (Gamarnik, 2011; Pittaluga, 2012).

Por su parte, en el espacio editorial, titulado "El gobierno ha cesado", *Clarín* aludía al golpe de Estado mediante eufemismos y sin mencionar en ningún momento a la corporación militar (Díaz y Passaro, 2002; Borrelli, 2008a) adjudicando de modo implícito la responsabilidad al gobierno peronista, "que asistió paralizado al derrumbe final de las esperanzas depositadas en él hace menos de tres años" (24/3/76: 6).

De esta manera, *Clarín* se posicionaba de entrada y sin titubeos. Y su principal apuesta fue, desde entonces, difundir la sensación de una pretendida normalidad que silenciaba el componente disruptivo del tan esperado cambio. Por ello, en la edición del 24 de marzo no podían faltar las tradicionales viñetas de Landrú. Sin ellas, la pretendida normalidad se habría revelado ineficaz. Fue así que ese 24 de marzo el diario publicó dos *cartoons* de Landrú que aludían con cautela a la situación institucional. En uno de ellos, el humorista representaba la "borrada", tristemente famosa, del titular de la CGT, Casildo Herreras, quien pocos días antes del golpe militar había viajado a Montevideo y, al ser consultado por los periodistas sobre la situación política de la Argentina, había alegado estar "borrado" para justificar su negativa a declarar (figura 17, 24/3/76: 6, Pol.). En el otro, titulado "Diputado", un legislador acude a poner un aviso clasificado para anunciar el fin del funcionamiento de la institución parlamentaria: "Vendo silla, pupitre blanco y busto de ex presidente a precio de ocasión" (24/3/76: 7, Pol.), para retomar la noticia publicada el día anterior por el diario.

Clarín había logrado encarar con éxito sus propósitos en su edición del 24 de marzo. Pero la pretendida normalidad mostró un estado de aletargamiento y Landrú tardó una semana entera en volver a ser publicado en las páginas del matutino. Entonces, el 31 de marzo, salió nuevamente en la sección política y se animó a exponer su primera referencia explícita al gobierno militar en una viñeta que, ya desde el título, "Confianza", lleva inscripto el optimismo ante el nuevo escenario: "Hasta ahora nos va Liendo bien" (31/3/76: 3, Pol.) –construcción realizada gracias a un jue-

go de palabras con el apellido del flamante ministro de Trabajo Horacio Tomás Liendo–.

Según recuerda Landrú, el día del golpe dijeron en *Clarín* que su chiste no podía estar ausente:

> El primer día del golpe me llamó el secretario general de Clarín Marcos Sitrin [por Marcos Cytrynblum], y me dijo que lo había llamado [Carlos] Carpintero, que era el jefe de prensa de la Junta Militar del Proceso, para que yo hiciera un chiste sobre el golpe. ¿Cómo voy hacer un chiste el primer día? Entonces busqué quiénes eran los ministros, y veo que hay un ministro que se llama Liendo. Entonces dibujé a dos militares, que uno le decía al otro "Hasta ahora nos va Liendo bien". Con eso zafé y continué haciendo chistes políticos con mucha cautela (Da Costa, 1999: s/p).

Es imposible confirmar si esto fue efectivamente así pero suena verosímil. Sí es preciso aclarar que, como se vio, el referido *cartoon* fue en verdad publicado una semana después del golpe, y que los "militares" que el humorista recuerda haber dibujado eran, en realidad, civiles (figura 18, "Confianza", 31/3/76: 5, Pol.).[71] Más allá de las deformaciones de la memoria, la constatación de la importancia que tuvo para Landrú la publicación de esa viñeta en ese contexto sugiere que, a pesar de la comodidad con la cual reiteradamente dijo haber trabajado durante los gobiernos militares, Landrú también debe de haber experimentado temor en aquel marzo de 1976.

Así, el humor gráfico llega hasta las puertas de entrada al gobierno militar. Es posible concluir que en el marco del posicionamiento de *Clarín* que propició el golpe de Estado y se apuró a vaticinar la apertura de "una nueva etapa con renacidas esperanzas" tras el "final inevitable" ("Un final inevitable", 25/3/76: 6),

71 Es tentador pensar que este reemplazo de civiles por militares en el fallido recuerdo de Landrú está vinculado con el proceso de elaboración de una memoria que niega la participación civil en el golpe de Estado.

el espacio de humor del diario exploró dos caminos divergentes. El más visible, expansivo y protagónico, el de Landrú, apostó con cierta excitación y militancia al derrumbe del gobierno de Isabel Perón. El otro, prudente y casi mudo, expuso de la mano de Crist y Fontanarrosa la dimensión del terror por lo que a todas luces se avecinaba. El primero acompañaba, aunque no de modo totalmente sincrónico, la postura que *Clarín* iba construyendo desde su espacio editorial en el enloquecido proceso de descomposición política del gobierno peronista. El otro, el de la contratapa, susurraba sentidos que violentaban y desafiaban la orientación oficial del diario.

Figura 1. 10/12/75

Figura 2. 28/8/75

Figura 3, 29/8/75

Figura 4, 3/8/75

Figura 5, 25/8/75

Figura 6, 1/9/75

Figura 7, 13/11/75

Figura 8, 26/1/76

Figura 9, 17/2/76

Figura 10, 9/9/75

Figura 11, 11/10/75

Figura 12, 4/9/75

Figura 13, 18/10/75

Figura 14, 23/3/76

Figura 15, 22/3/76

Figura 16, 27/2/76

Figura 17, 24/3/76

Figura 18, 31/3/76

3. El humor reprimido

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 impuso en el país un régimen terrorista y desaparecedor de las personas. Y también de las ideas. Si bien el repliegue cultural había comenzado durante los tiempos del isabelismo y la Triple A, el golpe de Estado acentuó, profundizó y amplió el radio de acción de la censura y la amenaza clausurando importantes espacios autónomos de expresión y ocasionando la desaparición de miles de personas, instituciones, espacios y medios. El mismo 24 de marzo, el comunicado n° 19 de la Junta Militar establecía diez años de reclusión "al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales".[72] Los que hasta entonces habían parecido rasgos extremadamente autoritarios de un gobierno en decadencia se convirtieron en regla. El miedo, la incertidumbre, la expec-

72 A este primer documento se superpusieron luego otros provenientes de la Secretaría de Prensa y Difusión sobre los valores cristianos, combates contra el vicio y la irresponsabilidad, defensa de la familia y el honor, eliminación de términos procaces y de opiniones de personas no calificadas, etc. (Blaustein y Zubieta, 1998: 23). Asimismo, los militares impusieron la censura previa ordenando que todas las pruebas de galera con información política fueran llevadas al Comando del Ejército antes de su publicación. Sin embargo, esa medida tuvo corta vigencia tanto por su inviabilidad burocrática como por la favorable disposición hacia el régimen de los principales medios de comunicación (Graham Yooll, 1984, en Schindel, 2009: 68). Es importante recordar que nunca existió en el país una oficina centralizada que se encargara de la censura, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida (Avellaneda, 1986: 13).

tativa y la paranoia, entre otras sensaciones, se colaron seguramente entre las vidas de los humoristas como entre las de tantos otros trabajadores de la cultura. La intimidación, la censura y la autocensura, por su parte, maniataron su libertad, su creatividad y su autonomía. Sin embargo, los humoristas no integraron la lista de personas desaparecidas y, contrastando con la experiencia de sus colegas chilenos, salvo algunos contados casos, tampoco están entre la de los exiliados.[73]

La dictadura tampoco interrumpió la realización de las tradicionales bienales de humor que convocaban a toda la corporación de dibujantes, historietistas, humoristas, editores, críticos, ensayistas y aficionados, ni la publicación de sus respectivos catálogos. Además, durante la dictadura se publicaron obras de antología y divulgación del humor gráfico –generalmente poco comprometidas y bastante banales– e incluso *Tía Vicenta*, el famoso semanario humorístico de Landrú, volvió a salir a fines de 1977, aunque por poco tiempo. Por cierto, los militares no consideraron al género humorístico-historietístico como un vehículo especialmente peligroso para la germinación de ideas "subversivas" o "disolventes".[74]

En el caso de *Clarín*, incluso, los humoristas mantuvieron la continuidad de sus trabajos durante todo el período militar. Para ellos, y pese a la vigilancia, las restricciones y la censura, *Clarín* se convirtió en un refugio que ofreció no sólo continuidad laboral en un marco en el que muchos medios fueron clausurados sino que, asimismo, les brindó una visibilidad pública y masiva que fun-

73 Son conocidas dos excepciones: el exilio de Oskar Blotta, en su momento editor de la revista *Satiricón* en Estados Unidos, y el de Copi –dramaturgo, escritor e historietista– en Francia. Sobre el humor en Chile en tiempos de Pinochet, véase Montealegre, 1997.

74 Sólo se conoce un único memorándum de las fuerzas represivas, el 68/81 "R", en el que los servicios de inteligencia solicitan información referente a autores de historietas. En ese memorándum los historietistas aparecen listados en el marco de una investigación sobre la revista *Superhumor*, publicación editada por La Urraca, que contenía humor gráfico y político (Torres, 2005: 19-20).

cionó subsidiariamente como reaseguro de la integridad física en un mundo de desapariciones.[75]

A simple vista, el golpe de Estado no produjo importantes cambios en el espacio humorístico de *Clarín*. La presencia del humor en las páginas del diario no se interrumpió ni cambió el grupo de humoristas colaboradores o en todo caso las transformaciones producidas no estuvieron relacionadas con la censura.[76] Todos los humoristas del diario, del mismo modo que el caricaturista Hermenegildo Sábat, continuaron dibujando sus criaturas, muchas veces las mismas de siempre, y mantuvieron sus espacios territoriales en las páginas del diario. Pero el golpe de Estado produjo importantes transformaciones en el contenido y en las estrategias del humor, profundizando las tendencias ensayadas en el marco del gobierno de Isabel Perón: las viñetas se volvieron más costumbristas y las representaciones políticas se retiraron prudentemente. Los sentidos se volvieron evasivos, ambiguos, inestables. En la contratapa, incluso, las referencias y hasta las mínimas alusiones desaparecieron por completo hasta avanzado el gobierno militar. Pese a todo, existieron resquicios por los cuales se colaron sentidos cuando menos autónomos, no sujetos al discurso vertical del poder. Autónomos, también, del corsé institucional del diario *Clarín*.

75 Son pocos los ejemplos que se conocen de tiras censuradas por *Clarín*, pero es evidente que la censura invisibilizó muchas obras de los humoristas (véase Levín, 2010). Según recuerda Andrés Cascioli, director de la revista *Humor*, "en la época de la dictadura Fontanarrosa y Viuti venían con sobres de *Clarín* que decían 'No' y nosotros publicábamos esos trabajos en *Humor*" (en Gociol y Naranjo, 2008: 28). Son más conocidos, en cambio, algunos conflictos de los humoristas con hombres del poder o vinculados a él: el caso de Caloi con el periodista Bernardo Neustadt y con el ex ministro de Economía, Martínez de Hoz, puntualmente a propósito de un programa televisivo realizado durante la guerra de Malvinas para Canal 13. También Landrú tuvo conflictos con el ministro de Videla a propósito de un chiste publicado en *Tía Vicenta*.

76 Como se ha visto, en 1977 la tira de Bróccoli, "El mago Fafá", abandonó las páginas del diario y su espacio fue reemplazado por "Diógenes y el Linyera", de Tabaré. En 1980 el ingreso de Viuti y su "Teodoro & Compañía" completaron el proceso de nacionalización de la contratapa.

Hasta qué punto es posible pensar esas delgadas superficies relativamente inmunes al discurso hegemónico autoritario del régimen como espacios de oposición efectiva es una pregunta cuya respuesta debe ser explorada tomando en cuenta la enorme complejidad que supone analizar un tipo de discurso por naturaleza polisémico en un contexto de represión y autocensura que magnificó aún más esa polisemia al compelir a los humoristas a explotar hasta el extremo algunos recursos evasivos como la alegoría, la alusión, la elipsis. Y esto asumiendo, desde luego, la gelatinosa posición de autor propia de estas viñetas publicadas en el diario *Clarín*. El estudio de los sentidos del humor reprimido debe tener en cuenta asimismo las transformaciones del poder dictatorial en tanto fue entre sus grietas que pudieron expresarse de diversos modos y con distinta fuerza fragmentos de discursos oficialmente negados, censurados y reprimidos. Es preciso considerar, asimismo, que no todos los humoristas tuvieron las mismas posibilidades enunciativas durante el gobierno militar: sus respectivas ideologías y sus vínculos con el poder influyeron ampliamente en los permisos y/o auto-permisos para expresar esos sentidos autónomos, lo que marcó claras diferencias entre Landrú y los humoristas de la contratapa.

Pero, desde la contracara de este proceso, es fundamental contemplar que esas posibilidades no fueron siempre, ni necesariamente, utilizadas para la expresión del disenso, la denuncia, la crítica o la oposición al régimen militar, sino que fueron utilizadas *también* para respaldar el orden vigente, aun cuando eso fuera el resultado de la posibilidad de realizar críticas moderadas a algunos aspectos del gobierno.[77] En otras ocasiones, además, esos espacios vehiculizaron sentidos contradictorios que muchas veces se deslizaron hacia zonas grises en las que más

77 Más todavía, fue común no sólo en el humor gráfico sino en la sociedad en general el acuerdo con algunos aspectos del gobierno y el desacuerdo con otros (tal y como fue la postura de *Clarín*, que mantuvo el apoyo al régimen militar e incluso hizo negocios económicos con él a propósito de Papel Prensa, pero cuestionó la orientación de la política económica de Martínez de Hoz).

allá de la voluntad expresa de sus autores se revelaron ominosamente funcionales al régimen.

HUMOR, PESE A TODO

Si bien el escenario vaciado y silenciado en el que amaneció la Argentina del 25 de marzo parecía completamente refractario al humor político, este no quedó desterrado de la faz del diario. En cambio, se coló entre sus páginas desbordando cada tanto los marcos de contención impuestos incluso por los propios humoristas. Y si tal cosa ocurrió en las páginas de *Clarín*, fue porque Landrú pudo expresar, a pesar de la censura y de sus propios reparos, algunos tintes de humor político –y la incomodidad que su presencia genera– en los peores momentos de la represión política y cultural, mientras las voces del resto de los humoristas permanecían acalladas. Aun cuando durante los primeros meses del gobierno militar su actitud fue sumamente cautelosa –cautela que se expresó en primera instancia en la dramática merma de la publicación de sus viñetas en el diario– la realidad política desbordó su trabajo contaminando la pretendida neutralidad de su obra.

A inicios de abril de 1976, por ejemplo, salió publicado un *cartoon* que, retomando la figura de Casildo Herreras –secretario general de la Confederación General del Trabajo hasta el 24 de marzo–, recreaba el asilo de funcionarios del gobierno derrotado en el extranjero. Y aun cuando la mención intenta ser meramente descriptiva, las evidencias de la realidad represiva se cuelan en esta composición: porque, si bien su eje está puesto en una situación "graciosa" referida a los modismos del habla –"Compañero no. Ahora *dígame 'manito*'"–, el diálogo está ambientado en la embajada de México, de modo que la amenaza represiva está necesariamente implicada ("C. Herreras", 4/4/76: 6, Pol.).

Del mismo modo, se observa una evidente decisión del humorista de evitar nominar lo ocurrido a la hora de referirse al golpe de Estado. Pero aquello omitido no pudo dejar de inscribirse de alguna manera en las representaciones. En una viñeta

publicada dos meses después del asalto al gobierno, un hombre de alcurnia se queja ante su mayordomo: "Este café ha de ser de antes del 24 de marzo. Está envasado al vacío de poder" ("Fecha", 27/5/76: 2, Pol.). Así, el 24 de marzo se constituye en una cesura que ordena y estabiliza la separación entre lo malo, que ha quedado atrás, y lo bueno que se inaugura. Y no es casual en este sentido que lo malo sea definido en términos de "vacío de poder", elemento central de la argumentación de la coalición golpista.

De este modo Landrú participó en los discursos que retrospectivamente legitimaron el golpe de Estado del mismo modo en que lo hizo la línea editorial de *Clarín* justificando, aunque sin enunciarlo abiertamente, la intervención de los militares dada la situación de desgobierno y vacancia de poder. De hecho, a principios de abril *Clarín* opinaba que "resulta innecesario justificar los motivos de la acción militar del 24 de marzo" puesto que

> las Fuerzas Armadas no han interrumpido el proceso que se venía desarrollando sino cuando tuvieron el convencimiento de que se hallaban agotados todos los recursos susceptibles de operar la indispensable rectificación ("El mensaje presidencial", 1/4/76).

El escenario recreado por *Clarín*, entonces, es inquietante. Junto al "olvido" del golpe, que aparece reducido a una "interrupción" o una mera "acción", se produce además, en el caso de Landrú, el borramiento de su actor protagónico: la corporación militar. Es que, en el escenario político recreado por el humorista, sólo van a aparecer los peronistas –echados, enjuiciados, exiliados y, encima, responsabilizados–[78] y actores secundarios del nuevo gobierno que parecen actuar en ese escenario vaciado de actores

78 Una viñeta de fines de abril, por ejemplo, representa a los ministros del gabinete reunidos para discutir el presupuesto nacional. Lo interesante es que todos ellos aparecen vestidos en harapos, aludiendo con poco refinamiento al estado de miseria de las cuentas nacionales heredado del gobierno peronista ("Economía", 29/4/76: 4, Eco.).

principales: algunos ministros del gabinete y miembros anónimos de la Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL) –institución creada con facultades de asesoramiento legislativo–. Pero Landrú además utilizó la CAL para representar una pantomima del juego democrático: las tradicionales viñetas sobre el Congreso que nutrieron gran parte de la obra de Landrú en períodos anteriores son ahora sustituidas por chistes sobre la CAL que recrean los mismos personajes, situaciones y diálogos hasta tal punto que algunas de esas viñetas se van a titular "Congreso". Entonces, hay algo siniestro que emerge de esta pretendida continuidad: los chistes invitan a pensar que se está frente a lo mismo, pero es indudablemente otra cosa.

Como sea, el presidente no aparece. Los militares no están. Las caricaturas políticas han desaparecido casi completamente del espacio de Landrú. De pronto, en junio de 1976 tres militares de alto rango irrumpen fugazmente protagonizando la escena de una viñeta: "¿Qué hacemos? ¿Seguimos como hasta ahora o arrojamos todo por la Bordaberry?", pregunta uno de ellos (figura 1, "Uruguay", 9/6/76, 20, Internac.). Aunque es evidente que la viñeta refiere a la crisis institucional uruguaya,[79] la imagen de estos tres militares no deja de ser significativa. Porque se trata de la primera vez que aparece representado el actor militar en los recuadros de Landrú –y en verdad prácticamente cualquier actor político– y también por la evidente homología de este trío con la estructura del gobierno argentino: tres militares de alto rango representantes de las tres Fuerzas Armadas que tantas veces protagonizaron sus chistes sobre política nacional en períodos anteriores. La situación uruguaya permitirá incluso llamar las cosas por su nombre. Luego de consumado el desplazamiento de Bordaberry, otro *cartoon* titulado "Películas" terminará de etiquetar sin

79 Juan María Bordaberry había accedido a la presidencia en 1971 a partir de denunciadas irregularidades en el proceso electoral y en 1975 había encabezado un golpe de Estado en el que había disuelto el Parlamento, lo había sustituido por un Consejo de Estado elegido por el Poder Ejecutivo y había promovido, asimismo, a altas figuras militares a cargos gubernamentales.

evasivas ni eufemismos lo que ocurrió en el país vecino mostrando incluso la existencia de diversas interpretaciones sobre aquello que es tabú en la Argentina: "¿Qué hacemos? ¿Vamos a ver *El Golpe* o *La Caída*?", se pregunta una pareja que estudia la sección de espectáculos en las páginas de un diario, en un escenario ambientado en "Montevideo" (14/6/76: 14, Internac.).[80]

De modo que, a pesar del desplazamiento hacia otra realidad política y hacia una sección del diario que garantizaba a los lectores estar ante problemáticas ajenas, estas viñetas vienen a reponer el "olvido": los militares aparecen finalmente como protagonistas activos del golpe/caída y aun cuando aseveran estar representando el drama uruguayo, su presencia desnuda la omisión.

Ahora bien: si durante los primeros meses del gobierno militar Landrú demostró una actitud de extrema prudencia y un tibio apoyo, muy pronto sus viñetas comenzaron a mostrar una mayor soltura y comodidad. En julio de 1976, por ejemplo, el humorista pudo darse el gusto de construir con liviandad una nueva liturgia cívica, aunque de segundones (el presidente y los miembros de la Junta siguen siendo fantasmáticos): "Harguindeguy es bueno, Martínez de Hoz es inteligente, Cacciatore es trabajador, Liendo es ágil, Alemann es lindo" –ministros del Interior, de Economía, Intendente de la Ciudad de Buenos Aires y ministro de Trabajo y Secretario de Hacienda de Martínez de Hoz, respectivamente–, según el punteo de un añoso profesor en una clase de "Formación Cívica" en un "colegio nacional" (18/7/76: 8, s/ref.). En este caso, el tono exageradamente adulador de las enseñanzas del docente y la sugerencia de que lo escrito en el pizarrón constituye el nuevo rosario de la liturgia escolar revela una tibia ironía. Sin embargo, el hecho de que el profesor esté encarnado en el autorretrato que

80 Este abordaje mucho más directo de la situación político-institucional en Uruguay abona la hipótesis sostenida por Estévez y Cuevas (1999: 37) según la cual *Clarín* empleó como estrategia para contrarrestar la censura el tratamiento más directo en la sección de Internacionales de temas que eran tabú en la sección de política nacional. Dicha hipótesis, elaborada para analizar las estrategias informativas del diario en el período 1977-1980, parecería ser extensible a otros períodos y aplicable al comportamiento del humor gráfico.

el humorista a veces incorporaba en sus viñetas, atenúa el grado crítico del mensaje, puesto que el efecto denigratorio revierte en parte sobre él mismo y dado que Landrú no representaba precisamente una postura crítica al gobierno. En cualquier caso, si la reaparición de la ironía es indiscutible, lo difícil es interpretarla en tanto crítica: ¿cuánto no está demostrando, al mismo tiempo, la comodidad de Landrú con los personajes del poder y cuánto no abonan estas mayores libertades a la construcción de una idea de "normalidad"?

Como sea, poco a poco los sentidos estables comenzaron a estallar y el humor de Landrú fue reconquistando espacios de mayor libertad y autonomía que le permitieron abordar temas hasta entonces tabú. Pero esto ocurrió muy lentamente y copando secciones insólitas o al menos inesperadas del diario. Así, por ejemplo, a cuatro meses del golpe de Estado, Landrú tematizó finalmente la cuestión del régimen político, pero lo hizo en la sección de deportes. De hecho, el disparador y la temática explícita de la viñeta tienen que ver con un concurso internacional de remos ganado por un argentino y anunciado por *Clarín* en esa misma página. Ante un canillita que anuncia que "¡Ganó Ibarra!" el aludido concurso, un personaje asiente diciendo que "siempre hemos sido un país *remocrático*" ("Remo", 24/7/76: 14, Dep.; el destacado me pertenece). Este sencillo juego de palabras, que implica tan sólo la sustitución de una letra por otra, revela así el significante censurado: democracia. Pero los sentidos que puede adquirir este juego son ambiguos puesto que, si por un lado expresan finalmente lo que quedó atrás desde su envés positivo y no ya desde las falencias señaladas con *vacío*, al mismo tiempo está exaltando el núcleo de los proclamados objetivos con los cuales los golpistas pretendieron legitimar su asalto al poder: garantizar una *verdadera* democracia. De modo que ese juego de palabras podría avalar el discurso oficial: siempre fuimos *democráticos* (donde incluso el colectivo recortado, nosotros, incluye a los militares como guardianes de lo que *siempre* hemos sido). Sin embargo, si reconociéramos un componente irónico en esta composición, la modificación producida por la sustitución de letras se convierte en defecto y entonces la *remocracia* viene a reemplazar a la *democracia* como régimen no sólo defectuoso sino

también engañoso. Por otra parte, al convocar al verbo "remar", que en el habla coloquial alude a la realización de arduos esfuerzos para alcanzar una meta en un contexto hostil, Landrú también sugiere que el camino hacia la democracia será largo y trabajoso.

Gracias a la ambigüedad y la polisemia que permite el humor, un largo año más tarde Landrú comenzará a llamar a las cosas por su nombre aunque mediatizadamente: a mediados de julio de 1977 en una viñeta, titulada "Precios" y dedicada a comentar con amargura las fallidas estrategias antiinflacionarias de Martínez de Hoz (como el intento de imponer una tregua de precios), un personaje organiza su agenda cultural: "El otro día fui a ver *La tregua* y el jueves voy a ver *Crecer de golpe* (5/7/77: 12, Eco.) –películas ambas de Sergio Renán, la última de las cuales se había estrenado a escasos días de la publicación del *cartoon*–. Aparece entonces, por primera vez, el término antaño prohibido, aun cuando ha sido desplazado de su significado más comprometido al estar vinculado de modo explícito con los índices de precios del mercado interno.

Las cosas comenzaron a cambiar a partir de 1978 cuando se abrió un espacio, aunque estrecho y controlado, para la expansión de las posibilidades de decir no sólo de Landrú sino también del resto de los humoristas que hasta entonces habían permanecido prácticamente mudos con respecto a la realidad circundante. En efecto, 1978 es un año bisagra que marca la profundización de las fisuras del régimen que habilitaron un relativo relajamiento del clima de silencio. Y si Landrú fue el único humorista del diario que durante los dos primeros años del régimen pudo tomarse ciertas licencias y moverse con mayor soltura y comodidad, seguramente esto se debe a su particular inserción política e ideológica en la escena nacional. Por cierto, aunque su tarea como humorista se vio afectada por la censura, tanto sus obras como sus propias declaraciones revelan hasta qué punto Landrú se sentía más cómodo con el régimen militar que con el depuesto gobierno peronista.

Según afirma el propio Landrú, el gobierno militar lo trató "en forma blanda" y sólo tuvo algunos problemas puntuales con algunos miembros del elenco gobernante, como el ministro del Interior, Albano E. Harguindeguy (Landrú, 1984: s/p). Asimismo, el humorista ha afirmado que

> durante la época del Proceso no se podían hacer muchos chistes, sobre todo de los comandantes. A pesar de eso, yo de vez en cuando hacía chistes, y como no sospechaban que yo estaba en la guerrilla, ni era guerrillero, creo que por eso no me hicieron nada (Landrú en Da Costa, 1999).

Es interesante asimismo considerar el uso literal que Landrú hace en esta entrevista del discurso oficial que asocia *subversión* con *guerrillero* y ver cómo desliza la idea de que otros humoristas que no podían darse el lujo de hacer chistes durante la dictadura eran considerados *subversivos.*

Estos puntos de vista declarados en democracia ya habían sido explícitamente expuestos durante los años de la dictadura. En una entrevista publicada por *Clarín* a principios de 1978, el humorista fue claro con respecto a su comodidad con el régimen. Según el periodista redactor de la nota,

> Landrú, un hombre de *Clarín*, se muestra satisfecho con el retorno de *Tía Vicenta.* "Los agoreros no acertaron... por suerte", señala el humorista, "ya que en todo este tiempo no hemos tenido ningún problema con el gobierno ni mucho menos con la SIP, Secretaría de Información Pública. Ocurre que la mayoría de los funcionarios tiene un saludable sentido del humor". Comenta Landrú, de modo anecdótico, que la mayoría de los funcionarios del actual gobierno nacional le piden sus caricaturas. "Es el caso –explica– de Bardi, Martínez de Hoz, Liendo, el almirante Massera, directores de reparticiones públicas, de bancos, secretarios, etc." ("Landrú: 'El chiste político es sano'", 18/2/78: 11).[81]

81 La nota, firmada por Luis Masa, fue publicada a propósito de la reaparición de *Tía Vicenta.*

Pero esta no era la primera vez que Landrú manifestaba públicamente un aval al gobierno. En 1977, en la publicación de una suerte de homenaje a su persona, Landrú había sugerido que el gobierno instaurado el 24 de marzo retomaba la apertura y libertad propias del período lanussista, responsabilizando exclusivamente al peronismo por las restricciones y la censura (AA.VV., 1977).

LA POLÍTICA QUE REGRESA

Pasados entonces los dos primeros años del gobierno militar, la prudencia inicial fue cediendo y poco a poco el escenario político representado fue siendo ocupado por distintos actores que recobraron presencia y visibilidad en el panóptico de Landrú. Esos actores y esos escenarios construyeron representaciones que devolvieron una imagen de la política en cierto sentido evocativa del escenario real: un espacio protagonizado por la corporación militar, en donde los políticos aparecen sólo tardíamente y de modo subsidiario y el cual está prácticamente deshabitado dada la ausencia de trabajadores, estudiantes, dirigentes y manifestantes...

El regreso de la política, así concebida, se advierte hacia 1978, cuando confluyeron una serie de procesos que debilitaron el poder del gobierno militar y minaron el consenso inicial con el que había contado el golpe de Estado. Por un lado, Videla asumía el 1° de agosto la presidencia, luego de intensas pujas por el llamado "esquema de poder" compartido entre las tres armas. Las internas por la resolución del conflicto habían revelado la fragilidad política e institucional del gobierno contribuyendo al desgaste de su legitimidad (Canelo, 2005). Por otro lado, tras haber anunciado el triunfo definitivo sobre la *subversión*, Videla daba inicio a la "Segunda Etapa del Proceso", generando crecientes expectativas en la sociedad. En ese marco, la celebración en la Argentina del Campeonato Mundial de Fútbol en junio de 1978 tuvo efectos paradójicos: el encantamiento deportivo bajo los influjos manipulatorios del gobierno se dieron en el marco de un debilitamiento de

las barreras de la censura y una relativa ampliación de los espacios de expresión autónoma.

Fue en ese marco que, luego de haber permanecido ausentes por tres largos años, los militares volvieron al escenario humorístico de Landrú. Pero si hasta el momento la prudencia los había mantenido ausentes, ahora su debut se produjo a costa de su denigración. Y esto es así sobre todo en las referencias genéricas a la corporación militar que resaltan su inoperancia, las fracturas internas de la corporación en el gobierno y su creciente aislamiento de la sociedad.[82]

Para ello, Landrú aprovechó cada contexto que le permitió tomar como excusa las iniciativas del gobierno militar para romper la soledad del poder y acercase a la sociedad civil bajo promesas de liberalización política. Así, hacia abril de 1978 y en pleno clima de ansiedad y expectativa por los llamados del gobierno a la participación civil, se publica "Cívico-militar", viñeta que recrea el diálogo entre un anónimo militar de rango y un periodista que debe tomar nota de lo que aquel afirma con vehemencia: "Claro que hay participación civil en el gobierno. ¡Todos los ministros se han casado por civil!" (8/4/78: 6, Pol.). La ironía revela así lo que a todas voces se presume: que las de los militares son tan sólo estrategias disuasivas tendientes a reconstruir su legitimidad.

Asimismo, en pleno Mundial de Fútbol, *Clarín* publicó una viñeta que muestra a un grupo de militares debatiendo alrededor de una mesa la conveniencia de pedirle asesoramiento al director técnico del seleccionado argentino para resolver los problemas institucionales del esquema de gobierno (figura 2, "Esquema de poder", 3/7/78: 2, Pol.). De modo similar, casi un año después Landrú vuelve a recrear la imagen de una corporación que ha perdido el mando y ensaya la receta de un "flan político" para recuperar el control. Es interesante en este caso que las expectativas de éxito ya no están depositadas en los consejos de uno de

82 Sin embargo, esta denigración no es aplicable a todos los personajes del elenco militar retratados por el humorista, como se verá un poco más adelante.

los principales referentes del fútbol nacional sino en las manos de una mujer (sujeto desvalorizado y vilipendiado en el universo de Landrú) que desde el televisor imparte su clase de cocina ("Economía", 29/6/79: 3, Pol.). En todos estos ejemplos se observa entonces el retorno de los militares a un escenario político restrictivo y vaciado.

Los militares fueron los grandes protagonistas del escenario recreado por Landrú, pero no estaban solos. Hacia mediados de 1979 se produjo la reaparición de la figura del dirigente político, aunque con la estricta función de burlarse de la baja repercusión de las propuestas de acercamiento impulsadas por el gobierno: "¿Qué hacemos: vamos al cine, a un partido de fútbol o elaboramos un proyecto político?" ("Políticos", 19/6/79: 3, Pol.). Posiblemente, el rol asignado a esta figura explique que su reaparición en el espacio del humorista se haya producido con un año de demora, ya que, en efecto, desde mediados de 1978 las fuerzas políticas habían comenzado a salir de su letargo y a manifestar una tibia oposición, que, más allá de su heterogeneidad, reclamaba un mayor diálogo y participación (Canelo, 2005; Yannuzzi, 2000).[83]

Ya en el escenario posterior al Mundial, cuando el sabor del triunfo deportivo aún embriagaba a gran parte de la sociedad, Landrú se animó a explorar un "humor" más reflexivo que abordó la contracara de los fracasos del régimen, esto es, la decepción de la sociedad ante las incumplidas promesas aperturistas del gobierno. Así, hacia mediados de 1979, Landrú dibujó un panorama desolador: una perdida República, encerrada en los paredones de un laberinto, busca vanamente la salida asesorada por un militar que la guía por un pasillo de puertas que se suceden hasta el infinito (figura 3, "Política", 2/7/79: 2, Pol.).[84] Así representada,

83 Otro actor que se hizo presente fue la corporación eclesiástica, que apareció subsumida, en algunas viñetas, en la aureola papal que acompaña, por ejemplo, la correspondencia recibida en casa de gobierno ("Aureola", 18/11/78: 6, Pol.) o que sobrevuela un aparato televisivo que difunde un documento de la Iglesia ("Aureola", 2/7/81: 5, Pol.).

84 De todas maneras, la figura de la República no deja de ser contradictoria, puesto que si en esa viñeta aparece como la encarnación de la

entonces, la apertura política parece un espejismo inalcanzable y los esfuerzos de los militares se revelan como un engaño. Algo similar expresa otro *cartoon* que recrea una conversación entre dos políticos: "La transferencia de poder va a ser gradual: en 1981 vamos a tener el 'p', en 1983 el 'o', en 1986 el 'd', en 1990 el 'e' y en 1995 el 'r'" ("Proceso", 8/7/79: 4, Pol.).

Entonces, el humor político de Landrú también estuvo listo para criticar las maniobras del gobierno militar. Esto se hizo evidente hacia fines de 1979, posiblemente porque la sublevación de Luciano B. Menéndez dejó al desnudo la fragilidad de la corporación gobernante. Así, por ejemplo, Landrú recreó un espectáculo de circo donde la curiosidad exhibida era un hombre que "todavía *no criticó las 'Bases Políticas'*" ("Fenómeno", 23/12/79: 4, Pol.). Se trataba de un documento divulgado el 19 de diciembre de 1979 en el cual las Fuerzas Armadas convocaban al diálogo político y fijaban ciertas pautas para la futura normalización político-institucional. Pero su anuncio vino inmediatamente seguido por su detracción y ya al día siguiente de su lanzamiento Videla afirmaba en una conferencia que el Proceso no estaba agotado y que el gobierno "se tomará todo el tiempo que crea necesario" ("Videla no le puso término al Proceso", 21/12/79: 11).

En ese escenario de dudas, marchas y contramarchas del oficialismo, los políticos volvieron a tomar la escena de Landrú. Y lo hicieron, nuevamente, ridiculizando las maniobras del gobierno. Pero su presencia ofrece en este contexto una novedad: la figura abstracta del político es reemplazada por radicales y peronistas que reaparecen en el escenario imaginario creado por el humorista. En el caso del radicalismo, el retorno a la política viene de la mano de Ricardo Balbín en una viñeta que desnuda y ridiculiza las maniobras de Videla tanto como la interpretación que de ellas

---

esencia republicana que busca la salida del régimen militar lo hace de la mano de los militares. Incluso otra viñeta, publicada pocas semanas antes, la había mostrado como defensora de ese régimen al denunciar ante un miembro de las fuerzas de seguridad a un civil que le hizo una "propuesta política" reclamando su pronto arresto ("Acusación", 25/6/79: 3, Pol.).

hace el líder radical. Allí un robusto y rozagante Balbín solicita a su asistente que le pida un turno médico, puesto que Videla ha dicho que "hay que sanear a los partidos políticos" (figura 4, "Balbín", 24/12/79: 6, Pol.). En el caso del peronismo, no hay caricatura ni figura homóloga de un personaje real. Se trata en cambio de la recreación estereotipada y ridiculizada de un desconcertado líder justicialista que consulta a un colega si ante el llamado al diálogo del gobierno es preciso sacar el bombo (figura 5, "Propuesta", 8/12/79: 2, Pol.). En el primer caso, la situación es ambigua y puede dejar mal parado tanto a un Videla que ordena sinsentidos como a un Balbín que no sabe interpretarlos. En cambio, en el caso de la segunda viñeta, es indudable que el único sujeto denigrado es el líder peronista.

La crítica recepción de las *Bases* y más en general de toda la estrategia gubernamental de apertura reavivó cierto debate público que abonó, por su parte, el terreno del humor. A esas alturas, y aun cuando la censura no había dejado de presionar sobre el campo de la cultura, las trabas que pesaban sobre el humor de Landrú se habían aflojado sensiblemente. A propósito del vilipendiado llamado al diálogo político, Landrú produce dos de sus retratos más inteligentes de las estrategias gubernamentales que a su vez, por elevación, son una crítica al ministro del Interior de Videla, Albano Harguindeguy, designado para concretar los encuentros con los políticos a partir de marzo de 1980. El descuerdo de Harguindeguy con el diálogo político y la apertura institucional era públicamente conocido, así como se sabía también que los encuentros estaban grabados, monitoreados e incluso "espiados" por parte de una Comisión Militar y Política de las Fuerzas Armadas.[85] También eran bastante transparentes las intenciones especulativas de muchos de los políticos que aceptaban la propuesta del diálogo

85 Harguindeguy consideraba, junto con Martínez de Hoz, que había que demorar lo más posible los plazos de la apertura institucional para que las reformas económicas prosperaran. Ambos propiciaban garantías electorales para una fuerza procesista que debía surgir de la articulación de las fuerzas provinciales conservadoras y de los sectores de derecha de los dos partidos mayoritarios (Novaro y Palermo, 2003: 331-332).

para construir capital político propio en el marco de un proceso que prometía la restitución político-institucional. Pero la visión conceptual de la apuesta del gobierno se la debemos a Landrú.

En "Ventrílocuos", viñeta publicada en marzo de 1980, *dialogan* dos títeres con vehemencia y exagerada seriedad. Uno de ellos, que representa a un militar, es manejado por un militar que lo sostiene con cierta timidez. (En ambos casos, títere y titiritero exhiben en sus uniformes insignias que denotan el alto rango al que pertenecen.) El otro títere, representación de un dirigente político, es sostenido por un dirigente político que lo maneja con enojo y desconfianza. Se destaca asimismo que ambos titiriteros tienen sus labios bien apretados, como ventrílocuos que intentan esconder su movimiento involuntario que denuncie que las voces que aparentemente salen de los títeres –"Dialoguemos", "Bueno"– son producidas en verdad por sus gargantas. Landrú propone aquí un interesante juego de discursos y metadiscursos que lo colocan imaginariamente en la escena, dando vida a esos personajes que a su vez dan vida a los otros, en donde la propia representación es representada (figura 6, "Ventrílocuos", 13/3/80: 2, Pol.). "Juguetería", por su parte, construye una noción similar al recrear el diálogo entre un vendedor y un cliente a propósito de unos muñecos que son la "última novedad" del mercado: "Les da cuerda y dialogan durante media hora" ("Juguetería", 17/3/80: 2, Pol.). En ambos casos, Landrú propone la imagen de un ritual vaciado de sustancia, la mecanización de un acercamiento artificialmente concebido, de forzada voluntad de entendimiento. De modo que estas dos viñetas aparecen como una radiografía que revela lo que la escena política, y sus principales protagonistas, se ufanan con poco éxito en ocultar.

En ese contexto regresaron también los símbolos de la política hasta entonces borrados por completo de la escena humorística. En particular, Landrú insistió con la representación de la urna electoral, lo que le permitió inscribir sin dobleces aquello que ya no está, que no llega a pesar de las reiteradas promesas. Esto se observa, por ejemplo, en una viñeta que escenifica una "fábrica de urnas" en la que dos gráficos colgados en la pared muestran una curva dramáticamente descendente en el rubro "ventas" ("Diálo-

go", 29/3/80: 2, Pol.), publicada apenas un día después de que, en el marco del inicio del diálogo, el teniente general Leopoldo F. Galtieri declarara: las urnas "están bien guardadas".[86] En el mismo sentido, en otra viñeta un niño se queja: "Me aplazaron en Formación Cívica. Pregunté qué era una urna..." ("Cero", 28/7/80: 4, Pol.). Y si la urna sirve para inscribir una ausencia, el humorista no se privó de hacer algunas referencias más directas a la "normalidad" de la situación institucional del país en una viñeta en la que nuevamente un niño interroga a su padre si "el gobierno militar es anormal o normal" –a propósito, en el nivel literal del chiste, de la situación política de países vecinos– (24/7/80: 20, Internac.).

En ese contexto el espacio de humor tiene también lugar para recrear las feroces internas que dividían, en la escena real, a la corporación militar. Así, por ejemplo, Landrú se anima a exponer con crítica ironía el plan del temerario almirante Emilio Massera de crear una fuerza política propia mediante la metáfora de una receta: "Una gota de peronismo, un chorrito de socialismo, una cucharadita de gorilismo, una pizca de nacionalismo y agitar bien. Creo que este trago se llama 'Massera fiz'" ("Cóctel", 23/8/81: 7, Pol.). Y también arremete, finalmente, contra el ministro del Interior de Videla, quien hasta ese momento había permanecido invicto, al dibujar una larga hilera de personas haciendo cola "para hablar mal de Harguindeguy" ("Fila", 15/10/81: 10, Pol.). Asimismo, Landrú se burló de las estrategias de algunos miembros de la facción "dura" de las Fuerzas Armadas para reconstruir la vida política reemplazando a los partidos por un Movimiento de Opinión Nacional (MON). Su crítica incluyó, además, una alusión a la censura y la represión políticas, al retratar las explicaciones que un científico brinda a un militar a propósito de una bomba neutrónica recientemente inventada que "destruye a todos los partidos políticos menos al MON" ("Arma", 17/9/81: 4, Pol.).

86 En el Colegio Militar, donde habló ante jefes y oficiales, Galtieri subrayó: "Se ha iniciado oficialmente el diálogo político. Esto no quiere decir que mañana haya elecciones. Las urnas están bien guardadas, van a seguir bien guardadas" (Troncoso, 1992: 47).

Pero si bien Landrú fue brillante para diseccionar el esqueleto de la estructura político-institucional del oficialismo castrense y para denigrar a los miembros del gobierno, se mostró en cambio inhábil para tomar de la realidad la progresiva complejización del escenario político. En efecto, salvo algunas excepciones, su mirada siguió detenida en los actores militares y su preocupación central pasó a ser la oposición entre dictadura y democracia. En esta línea, en una viñeta publicada en pleno gobierno violista, Landrú propuso lúdicamente un juego a propósito de las posibles conjugaciones del verbo "votar" que le permitieron oponer dos emblemas antitéticos y aludir, asimismo, a la falta de ejercicio democrático: ante un pizarrón en el cual ha escrito "Yo Voto, tú Botas, él Bota, nosotros Botamos, vosotros Votáis, ellos Botan", el protagonista del *cartoon* reflexiona: "¡Qué mala memoria! No me acuerdo cómo se conjugaba este verbo" ("Conjugación", 27/8/81: 5, Pol.).

La llegada de Galtieri al gobierno no produjo grandes modificaciones en el humor de Landrú, quien siguió insistiendo en la falacia de la política aperturista del gobierno: "¡Claro que va a haber elecciones presidenciales en 1984! Pero para no incurrir en gastos sólo van a votar tres", asevera por ejemplo un militar de alto rango ante la prensa, obviamente aludiendo a los tres miembros de la Junta Militar ("Ahorro", 26/12/81: 4, Pol.). Con estas imágenes sobre el régimen terminamos el recorrido de la política que regresa al espacio de Landrú en las antesalas del estallido de la guerra de Malvinas, que abrirá una nueva etapa en la vida política nacional y, consecuentemente, en el humor gráfico del diario *Clarín*.

LA GALERÍA DE LANDRÚ

Como recuerda el dibujante Hermenegildo Sábat, los humoristas supieron de inmediato que a partir del 24 de marzo ya no se podría dibujar a los miembros de la Junta (Sábat, en Sánchez y Gómez, 1995: 12-13). Sin embargo, luego de un largo tiempo de ausencia absoluta en el espacio humorístico, reapareció en las

páginas de *Clarín* la tradicional galería de caricaturas del poder propia del sello de Landrú. En pleno régimen dictatorial, desfilaron por ella miembros del gabinete nacional y los mismísimos dictadores y miembros de la Junta Militar. De cualquier modo, cada caricatura tiene una genealogía y la conjunción de ellas nos permite advertir que la caricatura política en el régimen dictatorial fue muy sensible, por un lado, a los signos de poder/debilidad del gobierno y, por otro, a la cuota de poder político de cada uno de los personajes caricaturizados.

Si se analiza entonces la genealogía de la serie, se advierte que en los momentos liminares de la dictadura el ministro de economía de Videla, José Alfredo Martínez de Hoz, se convirtió en el primer –y durante mucho tiempo único– blanco claramente definido y encarado sin titubeos ni medias tintas por la pluma de Landrú.[87] Es que, como recuerda Sábat, se sabía –o se intuía– que estaban permitidas las caricaturas de los hombres del gabinete. Así, en mayo de 1976, aparece el primer dibujo de Landrú que caricaturiza al personaje en una representación distante y descriptiva que muestra el abatimiento del ministro ante sus fracasos en las negociaciones financieras con Estados Unidos ("Martínez de Hoz", 16/5/76: 7, Eco.). Y no está demás notar que aparece –y allí se mantendrá preferentemente– en la sección de Economía que parecía ser un espacio más neutral y alejado de las pasiones políticas y sus representaciones. Luego de este tímido debut, hacia fines de 1976 la caricatura de Martínez de Hoz se convirtió en el protagonista principal de la galería del humorista y allí permaneció incluso hasta después de la finalización de su gestión en marzo de 1981.

La posición de Landrú con respecto a Martínez de Hoz siguió en gran medida los ritmos de las críticas expresadas por los editorialistas de *Clarín*. Hasta fines de 1976 sus comentarios fueron relativamente anodinos y descriptivos, y en todo caso mostraron

87 El ministro de Economía también apareció en el espacio de Hermenegildo Sábat, quien con sus dibujos mudos se anticipó en más de un mes a la caricatura de Landrú. (Agradezco a Mara Burkart este dato.)

a un Martínez de Hoz víctima de la situación heredada y de las dificultades para obtener financiamiento internacional y poder sacar a flote el país (figura 7, "Zarzuela", 6/10/76: 8, Eco). Pero a partir de las medidas anunciadas en diciembre de 1976 y más aún a partir de la profundización de la orientación financiera de su política económica, la posición de Landrú con respecto al ministro (y también la de *Clarín*) se modificó rotundamente.[88] Tal explícito distanciamiento coincidió con la aparición de connotaciones claramente críticas. Como puede apreciarse en las imágenes (figura 8, "Economía", 15/12/80: 12, Eco.), este recorrido desde la neutralidad hacia la degradación pasando por la crítica explícita tiene su correlato gráfico en el dibujo de las orejas del ministro, que a lo largo de los años fueron aumentando notablemente de tamaño.

Si Martínez de Hoz mantuvo viva la tradicional galería de caricaturas políticas, la gran transformación se produjo en el momento en que Landrú comenzó a retratar al mismísimo dictador: Jorge Rafael Videla, en marzo de 1979, a propósito del tercer aniversario del golpe de Estado.[89] Según recuerda el humorista,

> En la época del Proceso corrimos con Lino [Palacio] una carrera para ver quién se animaba a dibujar primero a Videla. Lino me ganó por una semana. Él lo dibujó en *Mercado* y yo en *Tía Vicenta* (última época) como la Pantera Rosa (Landrú, 1984, s/p).[90]

88 Ese posicionamiento crítico del diario también ha de explicarse en el marco del documento difundido por el Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) a inicios de septiembre de 1976 esbozando las diferencias que el desarrollismo tenía con el programa de Martínez de Hoz (Yannuzzi, 2000: 155; Borrelli, 2008b: 6).

89 Más adelante nos detendremos en un análisis detallado de esta viñeta.

90 Ciertamente, en 1978 Videla apareció dibujado en varias de las tapas de la revista *Tía Vicenta*. Pero también en *Clarín* apareció mucho antes de este primer retrato de Landrú, en la pluma de Hermenegildo Sábat, quien lo rllejó en más de una oportunidad a fines de julio y principios de agosto de 1978 a propósito de la asunción de su segunda presidencia. (Agradezco estos datos a Mara Burkart.)

Hasta ese momento hubo sí referencias del humorista a Videla a propósito de sus actividades presidenciales, pero siempre en un registro informativo y en tono amigable. A partir de entonces, Landrú publicó esporádicamente caricaturas de tono mayormente benevolente: sonriente y siempre vestido de civil, Videla protagonizó en sus viñetas situaciones difíciles de las que siempre salió airoso. Así, esas viñetas no reflejaron, por ejemplo, el creciente debilitamiento y pérdida de legitimidad del dictador en el marco de las disputas facciosas que dividían las Fuerzas Armadas sino que tendieron, salvo contadas excepciones, al tono descriptivo y neutral (figura 9, "Tema", 7/7/80: 7, Pol.)[91] o bien a celebrar sus momentos victoriosos (figura 10, "Vieja viola", tango, 15/11/80: 4, Pol.).

Las modalidades específicas de construcción de la representación de Videla son asimismo apreciables a la luz de la comparación de sus caricaturas con las de otros dictadores de la región. En tal sentido, es interesante el contraste entre la representación benevolente y respetuosa de Videla con la caricaturización más crítica de Augusto Pinochet. Ciertamente, en esos dibujos el humorista explotó la exageración y el grotesco con gran soltura y se permitió, asimismo, exaltar el autoritarismo violento del dictador chileno, siempre ataviado con uniforme militar (figura 11, "Pinochet", 26/7/78: 26, Int.).[92]

La caricatura de Videla también contrasta con la de su sucesor, Roberto E. Viola, quien asumió la presidencia el 29 de marzo de 1981. Su primera aparición se produjo casi al momento de su asunción presidencial en una viñeta que lo pinta solo en su estrategia aperturista (figura 12, "Apertura", 2/4/81: 8, Pol.).

91 El *funyi*, palabra proveniente del italiano, refiere a un sombrero parecido a un hongo, y se usa genéricamente para nombrar a todo tipo de sombreros. Por entonces, había una marca llamada "Masera". De ahí la letra adaptada de la milonga de Manzi, y de ahí también el doble sentido aprovechado por Landrú para la creación del efecto humorístico de su viñeta.

92 En la viñeta se refiere, con su habitual juego de palabras, a Gustavo Leigh Guzmán: comandante en jefe de la Fuerza Aérea de Chile, integrante de la Junta Militar que derrocó al presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.

A diferencia de otras caricaturas, la de Viola está sobrecargada en los trazos. Su cabeza es desproporcionadamente grande, sus rasgos menos infantiles y más duros. De inmensas orejas, nariz exageradamente grande y torcida hacia un costado (lo que es más visible cuando el personaje está dibujado de frente), Viola es representado con importantes ojeras, barba rasa y canosa, y unos poderosos bigotes que concentran la expresividad, siempre seria y preocupada, del personaje. Otra peculiaridad es que el tamaño relativo de Viola en el espacio es tan grande que ocupa un lugar desproporcionado.

El dibujo de trazos grotescos fue completado por la presentación de situaciones denigratorias del militar. Incluso, Landrú se atrevió a bromear a propósito de la salud del presidente de facto en pleno clima de inestabilidad exacerbado por la publicidad de los problemas médicos que este padecía. Más aún, luego de que se anunciara oficialmente que a Viola lo aquejaba una enfermedad coronaria, Landrú dibujó al presidente-paciente ojeroso y alicaído, aquejado por una "enfermedad política" llamada Galtieri ("Diagnóstico", 11/12/81: 8, Pol.). Y a diferencia del tratamiento de la caricatura de Videla, en el caso del violismo Landrú se permitió demostrar dónde estaban realmente las debilidades en las internas entre las facciones militares. Así, en el momento final de la presidencia de Viola, cuando este había perdido completamente el poder y también la salud, Landrú le puso cara a su enfermedad política y anticipó cuál sería la resolución del mal que lo aquejaba: "Es curioso", comenta una adivina mirando su bola de cristal ante un político que parece haber acudido en busca de certezas. "Cada vez que miro la bola de cristal aparece la cara de Galtieri" ("Adivina", 10/12/81: 16, Opi.).

Haciendo un repaso por esta escueta galería de hombres del poder, podemos concluir, por un lado, que Landrú le prodigó a Videla un cauteloso respeto que no se explica únicamente ni por la censura ni por la acumulación de poder por parte del dictador durante los primeros años de su gobierno. Y si el humorista, al igual que la línea editorial, se cuidó bien de mantener la integridad física y moral de su referente –más allá de algunas ambigüedades siempre cautelosas–, lo cierto es que este pudo ser retratado

en varias oportunidades durante su mandato. Por el contrario, Landrú construyó un tratamiento crítico de otras figuras civiles y militares del elenco oficial, como Martínez de Hoz y Roberto Viola, cuyas caricaturas estuvieron claramente connotadas y apuntaron a la degradación tanto física como moral de los personajes. Es notable, en cambio, la mayor dificultad demostrada para representar a las facciones duras de las Fuerzas Armadas (Harguindeguy, Galtieri) y a las rupturistas como el masserismo, lo que revela una actitud de prudente cautela.

En cualquier caso, y más allá del monto de crítica que las caricaturas pueden portar, la aparición de las caras más visibles del poder retratadas por Landrú en las páginas de *Clarín* sin duda desempeñó un papel normalizador, hilvanando continuidades en las tradiciones humorísticas del diario y demostrando que los dictadores y los hombres de su entorno aceptaban la posibilidad de reírse de sí mismos. Pero, como veremos, este permiso no se lo podían dar todos los humoristas del diario.

LOS ANIVERSARIOS DEL GOLPE

Los primeros cuatro aniversarios del 24 de marzo *Clarín* publicó sendas viñetas conmemorativas elaboradas por la pluma de Landrú para la ocasión. En ellas, una figura femenina, encarnación de la República, un pequeño infante, corporización del "Proceso" y la propia figura de Videla fueron los protagonistas de la celebración humorística de la nueva efeméride.

La primera de ellas, del año 1977, se titula "Aniversario" y muestra la imagen antropomorfizada de la República, cargando en brazos a un niño de inocente rostro en un consultorio médico. La mujer parece una madre primeriza, con un gesto que connota una mezcla de orgullo y de ansiedad por saber la opinión del profesional, quien la tranquiliza diciendo: "Bien, señora. Después del año comienza a caminar" (figura 13, 24/3/77: 10, Pol.).

En la segunda, también denominada "Aniversario", se observa que el bebé ha crecido hasta convertirse en un pequeño niño que

camina. Un transeúnte intersecta a la madre con su diminuto hijo en la vía pública y le inquiere con seriedad: "Y... ¿ya camina?" (figura 14, 26/3/78: 8, Pol.). Este parlamento retoma las palabras que Videla había expresado recientemente en un discurso: "Estamos colocando al país de pie; falta hacerlo caminar" ("Habló Videla en la fiesta de la vendimia", 5/3/78: 1-5).

En el tercer aniversario es el propio Videla quien aparece protagonizando el *cartoon* conmemorativo –que esta vez no contiene la imagen de la joven República–. Allí, el presidente de facto aparece caracterizado con un cuerpo extremadamente largo en el cual se yergue una descomunal cabeza de forma ovoidal, apoyada en un también largo y angosto cuello. De la cabeza sobresale una importante nariz de grandes fosas nasales, enmarcada por un espeso y rígido bigote oscuro. Los ojos son pequeños y ojerosos, y la frente muestra una entrada pronunciada. Se destaca, por otra parte, el relieve de la prominencia ósea característica de las personas extremadamente delgadas. En esta escena, Videla aparece conversando con una "señora gorda", a quien comenta: "Hoy cumplo tres años". La señora, con cierta sorpresa, le responde: "Pues no lo representa" (figura 15, "Aniversario", 24/3/79: 3, Pol.). Lo interesante es que, a diferencia de los anteriores, en este caso es Videla quien encarna al régimen puesto que es él quien cumple años. En un interesante juego entre lo abstracto y lo concreto, aparece la caricatura del dictador al mismo tiempo como retrato y como abstracción del Proceso. Esta caricatura de Videla es, por otra parte, la primera del dictador que publica Landrú en el diario *Clarín*.

El cuarto aniversario vuelve a ser conmemorado por el niño que apareció primero como bebé y luego dando sus primeros pasos. Pero en esta oportunidad se ha producido una dramática transformación: a su cuerpo infantil se adosa ahora una enorme cabeza, que es la de Videla, que corona la pequeña figura. Así, la gran cabeza alargada, el rostro con espesos bigotes, prominentes orificios nasales y un único cabello enrulado, se completan con el vestuario infantil (remera y pantalones cortos) y con un típico juguete de arrastre para niños pequeños. El resultado de esta composición es sumamente grotesco. La madre República, que ya no lo sostiene en brazos ni lo lleva de la mano, comenta con orgu-

llo a otra señora: "Estoy contentísima. Tiene apenas cuatro años y ya dialoga" (figura 16, 26/3/80: 2, Pol.), haciendo referencia a la invitación del gobierno al diálogo político.

La puesta en perspectiva de esta serie conmemorativa señala ciertas transformaciones. En principio, se puede hacer una primera comparación entre las viñetas del primer y segundo aniversario que surge tanto de los diálogos de los personajes como de las caracterizaciones estéticas de la República y del régimen.

En la viñeta de 1977 madre e hijo aparecen con una sonrisa, tímida y expectante, ante el médico que, alentando a la madre, devuelve una mirada optimista sobre el futuro, en plena concordancia con la línea editorial del diario, que también sugiere que el régimen está todavía en pañales, quedándole aún todo por delante. En efecto, *Clarín* encaró el primer aniversario del golpe militar con grandes homenajes y recordatorios en el marco de las negociaciones por las acciones de Papel Prensa y tras haber recibido el beneplácito de Videla, quien a fines de enero le había concedido una entrevista exclusiva.[93] Desde febrero, por ejemplo, comenzó a sacar una sección titulada "Argentina hace un año" que se encargó, según sus propias palabras, de ofrecer un *racconto* de la "prolongada crisis nacional en su marcha hacia el desenlace del 24 de marzo" (7/2/77: 5, Pol.) mediante menciones diarias a lo que entonces ocurría. El *racconto* incluyó también viñetas de Landrú y caricaturas de Hermenegildo Sábat ya publicadas por

93 Conforme *Clarín* se iba consolidando como empresa periodística y estrechando vínculos económicos con el gobierno militar (*Clarín* participó, junto con *La Nación* y *La Razón*, en la adquisición de las acciones de Papel Prensa luego de la dudosa muerte de David Graiver, socio mayoritario), sus vínculos con el desarrollismo se fueron debilitando. El conflicto entre los intereses económicos del diario, representados por la gerencia administrativa liderada por Héctor Magnetto, y la línea política e ideológica impulsada desde el núcleo desarrollista fue resuelto finalmente a favor de la primera (Borrelli, 2008a, 60-61). Entre fines de 1981 y principios de 1982, Ernestina Herrera de Noble, esposa del fundador de *Clarín* y directora del diario desde su muerte, decidió el alejamiento y la ruptura definitiva con los hombres del desarrollismo (Borrelli, 2008a; Ulanovsky, 1997).

Clarín.[94] El mismo día en que apareció la viñeta conmemorativa de 1977, uno de los tantos editoriales que *Clarín* dedicó ese año al aniversario del golpe afirmaba que

> Bastó que las FF.AA. tomaran el poder asumiéndose como responsables últimas de la sobrevivencia del Estado-nación para que retrocedieran los factores de reintegración. Se impuso el orden. Se restableció la confianza en el ámbito interno y en el orden internacional. Los objetivos inmediatos del movimiento quedaron cumplidos en forma instantánea ("El compromiso nacional", 24/3/77: 8).

Con respecto al futuro del "Proceso", en una nota conmemorativa el diario argumentaba que más allá de que el *golpe* (sic) del 24 de marzo podría parecer uno más de una larga serie de intervenciones militares que tienen en común el haber engendrado gobiernos provisionales

> Es bueno destacar que en este caso provisional no significa otra cosa que excepcional. No conlleva la idea de una determinada y precisa limitación en el tiempo, no quiere decir improvisado, pasajero o precario ("Reflexiones a un año de iniciado el Proceso", 24/3/77: 11-12).[95]

En cambio, en la viñeta de 1978 el transeúnte, con un gesto impaciente y no precisamente amigable, inquiere a la madre esperando poder visualizar los avances del "Proceso". Nótese, por otra

94 Aunque no necesariamente respetaron la consigna de ser reimpresiones de lo publicado ese mismo día hacía un año por *Clarín*.

95 Sin embargo, a pesar de este abierto apoyo, la voz oficial de *Clarín* no dejó de deslizar, en algunas circunstancias, cierta presión para el pronunciamiento de definiciones: "Los gobiernos de las Fuerzas Armadas que no efectuaron, en tiempo y en forma, una clara propuesta al país, terminaron condicionados por alternativas surgidas desde grupos opositores y debieron entregar el poder a sus adversarios" ("Un camino válido hacia los objetivos", 20/3/77: 6-7).

parte, que el niño efectivamente está caminando, cosa que no parece ser percibida por el hombre. Asimismo, en este segundo *cartoon* la expresión de los rostros de la madre y del hijo contrastan con la primera versión: ambos tienen ahora desdibujada la sonrisa y dan cuenta más bien de un estado de sorpresa e incomodidad.

Sin embargo, *Clarín* no demuestra la misma suspicacia. En un editorial publicado a propósito de la presentación del proyecto político del Ejército a las otras fuerzas con miras a definir las bases definitivas del "Proceso de Reorganización Nacional", el diario traza un balance positivo de lo actuado hasta el momento por el régimen contabilizando la derrota casi completa de la *subversión*, la total consolidación del Estado –"hasta el extremo de que nadie puede discutir el imperio absoluto del Estado de derecho y su monopolio de la fuerza represiva"– y la "creciente vigencia de un completo código ético" sin dejar de insistir en la importancia de impulsar una adecuada política económica ("La institucionalización", 12/3/78: 12).

Por su parte, el *cartoon* del tercer aniversario presenta algunas ambigüedades. En un primer análisis parecería sugerirse una mirada positiva del "Proceso" encarnado en el dictador puesto que, en definitiva, lo que le está diciendo la "señora gorda" –que no representa los años que tiene– es un halago en tanto la juventud es un bien socialmente valorado. Pero una segunda lectura puede advertir que, en superposición con este mensaje, Landrú expresa una solapada crítica al gobierno: habiendo cumplido *ya* tres años, deberían ser notorios los progresos del régimen en la consecución de sus objetivos y promesas.

Esa crítica se hace más visible a la luz del editorial con el cual *Clarín* rememora el tercer aniversario. Si bien en este caso el editorialista retoma los consabidos halagos a los objetivos políticos y morales del régimen dentro del mismo canon que venía expresando, esta vez sus advertencias y reparos con respecto a la política económico-social del gobierno son más explícitos y contundentes y dejan advertir cierto agotamiento de la paciencia:

> La victoria militar debe ser rubricada en el campo de lo económico-social para fructificar en un triunfo verda-

> dero y durable. Esta es la etapa más difícil del Proceso y la que más dudas suscita, hasta el punto de suponer un retroceso en los fines revolucionarios. Si la victoria no alcanza a darse en ese plano, volveremos al fracaso tan temido y reiterado por los ensayos que le precedieron ("24 de marzo", 24/3/79: 8).

Finalmente, el *cartoon* publicado a propósito del cuarto aniversario también presenta sus ambigüedades. En principio, la sonrisa de ambas señoras y la actitud orgullosa de la República con respecto a su hijo expresan una mirada condescendiente con la marcha del régimen. Pero tanto la figura grotesca del "Proceso", síntesis poco armónica entre Videla y el niño, como también la alusión al llamado al diálogo, parecen habilitar otros sentidos. Es que, tal como se ha visto, la recepción del llamado al diálogo político durante el videlismo fue muy crítica, de modo que en ese contexto el parlamento dicho por la República tiene un sabor indudablemente irónico, sobre todo considerando el desfasaje entre la edad del niño y su evolución en el habla: "Estoy contentísima. Tiene *apenas* cuatro años y *ya* dialoga" (el destacado me pertenece).

A pesar de estos reparos y ambigüedades, en estas viñetas conmemorativas el régimen y Videla aparecen como hijos de la República. Hijos problemáticos, defectuosos hasta el grotesco, hijos con retrasos madurativos, pero hijos al fin. En cualquier caso, la de 1980 fue la última viñeta conmemorativa que Landrú publicó en *Clarín* a propósito del 24 de marzo hasta avanzada su descomposición final. Pareciera que la salida de Videla del gobierno y el progresivo desmoronamiento del poder del régimen lograron romper la imagen de confianza que, a pesar de todas las contradicciones señaladas, expresaban de alguna manera el niño y su madre. Ese año no hubo un editorial conmemorativo, aunque *Clarín* dedicó tres editoriales dobles y firmados por su directora a la cuestión del diálogo político celebrando su inicio con el objetivo de que el mismo sirviera para encauzar económica y socialmente el rumbo del país.

Parece evidente entonces que el fin del videlismo produjo un cambio bastante rotundo en la obra de Landrú: por un lado, el

humorista se fue mostrando cada vez más crítico con respecto al gobierno militar mientras que, por otro, en el contexto de un progresivo debilitamiento del régimen y de la consiguiente visibilización del descontento social y político, encontró seguridad para expresar su progresivo distanciamiento crítico. A la luz de estas observaciones y de lo analizado en los apartados anteriores, puede aseverarse entonces que, en lo que a Landrú respecta, es muy difícil discriminar entre miedo y acuerdo durante la primera etapa del régimen militar.

CONTRADISCURSOS EN LA TRASTIENDA

Si en el espacio de Landrú es posible advertir destellos de la política gracias al complejo posicionamiento del humorista resultante de su apoyo, selectivo y condicionado, a algunos sectores del gobierno militar, algo muy distinto ocurrió con los humoristas de la contratapa de *Clarín*, quienes abandonaron casi completamente las referencias a la política refugiándose en el abordaje de temas menos riesgosos. Sin la seguridad relativa sobre la que se recostaba Landrú, ellos en su mayoría asumieron que la única forma de sobrevivir era retirándose silenciosamente a la trastienda. Sin embargo, luego de un mutismo político casi absoluto, es posible advertir en sus obras algunas reflexiones, cuestionamientos o críticas al gobierno que, aunque realizadas en un registro indirecto y en un tono cauteloso, lograron exhibir algunas ráfagas de oposición.

Al igual que en la genealogía humorística de Landrú, el relativo relajamiento de la autocensura en la contratapa se dio en el contexto de la finalización del primer mandato de Videla, las discusiones internas acerca de la sucesión presidencial y las terribles disputas facciosas que debilitaban a la corporación militar. Pero su gran catalizador fue el extraño clima promovido por la realización del Mundial de Fútbol de 1978 en el país. Y el emblema por excelencia de estas manifestaciones de criticismo y oposición fue la famosa "campaña de papelitos" organizada por Caloi a través

de Clemente, para manejar a la opinión pública en el marco de la realización del campeonato.

Ciertamente, en el marco de las crecientes denuncias internacionales por violaciones a los derechos humanos y de los fracasos de la política económica de Martínez de Hoz, los militares utilizaron el Mundial de Fútbol como oportunidad para reimpulsar la legitimidad del régimen. Para ello invirtieron cifras millonarias en obras de infraestructura y en la campaña *Argentina '78* orientada al adoctrinamiento político sobre la base de un discurso nacionalista y conservador (Roldán, 2007). El objetivo era mostrar a la prensa extranjera la imagen de un pueblo unido, armónico y prolijo, transformando al país en un inmenso escenario en el que debía representarse el guión oficial. Fue en ese momento cuando Clemente saltó del diario a la escena real.

El detonante fue la campaña realizada por el famoso relator de fútbol, José María Muñoz, instando al público a no tirar papel picado en las canchas cuando saliera la selección nacional en los partidos del Mundial (costumbre muy arraigada en la tradición futbolera local) para no dar al mundo la imagen de "país sucio". Y fue ese consejo el que Caloi recogió para realizar una serie de tiras en las que Clemente, contradiciendo las directivas de los militares y de Muñoz, instaba a la gente a tirar "papelitos" en las canchas. Desafiando incluso la postura editorial del diario, que se hacía eco del discurso oficial –argumentando que "haber sufrido la subversión y el terrorismo [no debe] poner en duda que los argentinos amamos la vida y respetamos el goce de ella y de los derechos humanos" ("El Mundial", 14/7/77), y asegurando que "llevar adelante el certamen constituye un triunfo sobre la subversión, que trató de quebrar la moral del país para impedir su realización" ("Campeonato del Mundo", 20/11/77)–, Caloi se lanzó, guiado por su propia criatura, a poner coto a las manipulaciones gubernamentales. Así, desde su posición en la trastienda, a lo largo de una decena de viñetas que fueron publicadas durante el campeonato de fútbol, Clemente impulsó una "guerra de los papelitos" en las canchas (figura 17, 2/6/78: 40).

Hasta qué punto esa campaña fue interpretada como una manifestación de oposición al gobierno y hasta dónde como un ges-

to de fervor patriótico oficial (Torres, 2005: 9) es algo difícil de establecer. Lo que sí se sabe es que la campaña de Caloi tuvo una gran repercusión en el público concurrente a los partidos y que el nombre de Clemente fue coreado en los cánticos de la hinchada futbolera e incluso su imagen fue proyectada en los tableros electrónicos de las canchas.[96] Así, con Clemente y su "campaña de papelitos", el humor gráfico dejó de ser un elemento especular de los imaginarios sociales para penetrar en la realidad misma y participar como elemento de aglutinamiento colectivo.

Caloi no fue el único que encontró en el Mundial un contexto apropiado para manifestarse. Otros humoristas de la contratapa hallaron asimismo en ese clima una oportunidad para pronunciar sus desencantos, malestares y preocupaciones. Fue como si la liberación de energías producida por la movilización colectiva en torno a la euforia del Mundial hubiera desatado también la tristeza. Y los humoristas de la contratapa se abocaron a retratarla al tiempo que a expresarla exponiendo un contradiscurso que opuso a la imagen deseada por el gobierno las contracaras ocultas de la verdadera Argentina. Quien quisiera, entonces, podía encontrar, disponibles en las páginas de *Clarín*, algunos trazos de esa Argentina silenciada.

96 Como explica Caloi, el Ente Autárquico Mundial 78 (EAM) "tenía el control del audio del estadio, más toda su organización. Pero había una cosa que escapaba a su control, que era el tablero electrónico [que] era una novedad para los estadios". Los ingenieros que construyeron ese tablero "eran hinchas de Argentina [...]. Entonces me llamaron para que les haga un Clemente, para poder ellos ir cambiándole el texto. Porque estaban obligados a informar sobre el resultado del partido, los cambios, la constitución de los equipos, el tiempo de juego y todas esas cosas. [...] Cuando Argentina tuvo que jugar la segunda serie en Rosario, el asunto de los papelitos era una cosa realmente muy molesta porque como no había pista, como en River, que separara la tribuna de la cancha, la caída de los papelitos era una nieve total, no se veían las líneas, nada. Entonces, por el audio, que controlaba el EAM 78, decían que si los hinchas seguían tirando papelitos, Argentina iba a perder los puntos. Pero en el tablero, simultáneamente, aparecía Clemente, que estos lo movían y lo hacían aparecer, y decía 'Tiren papelitos, muchachos'" (entrevista a Caloi, 2007).

Y nadie mejor que Aldo Rivero para expresar la síntesis de esa lucha imaginaria entre las distintas caras de la Argentina. En una viñeta publicada poco antes del inicio del campeonato, el dibujante conjugaba la imagen deseada por el régimen, la del hombre digno y optimista, con la de la inocultable realidad, corporizada entre parches, manifestándose a pesar de su mudez: la cara de la pobreza, la desazón, la falta de toda expectativa. Son estas la cara y la contracara de dos Argentinas irreconciliables: la de la alentada alegría y la de la dura y terrenal tristeza (figura 18, 23/5/78: 44).

La misma dualidad fue expresada por Fontanarrosa al contraponer la desolada tristeza del pobre con la pretendida alegría propia del clima del Mundial, componiendo un personaje que es la imagen misma del desgano y que reflexiona con amarga ironía: "Al final resulta que somos un pueblo alegre" (figura 19, 29/6/78: 56). Otras caras de la Argentina también emergieron de la pluma de los humoristas para demostrar que no todos "somos derechos y humanos" –como pretendía un conocido eslogan del oficialismo–. Crist, por ejemplo, denunció al "avivado", al pequeño delincuente que busca aprovechar la esperada avalancha turística y ensaya un asalto en diversos idiomas (24/5/78: 48).

A pesar de su aparición absolutamente esporádica y casual, estas viñetas vehiculizaron así la representación de la miseria en medio del clima festivo del Mundial. Y es nuevamente el nombre de Aldo Rivero el que lleva la voz cantante en esta serie de representaciones de las aristas silenciada por el régimen. En una conmovedora viñeta publicada hacia fines de 1979 el dibujante ofrece la imagen de un empobrecido hombre de clase media que esfuerza una impostada sonrisa al ofrecerse como "dador voluntario de optimismo". Los parches de su enmendado traje y la expresión forzada de su rostro resaltan el tono dramático del retrato social que ofrece Rivero (28/12/79: 56).

Crist encontró otras formas de expresarse. En medio de la profundización de la apertura comercial impulsada por Martínez de Hoz, un personaje del humorista se jacta diciendo: "Hoy es un día muy importante para mí. Toda la vida luchando por un ideal, la libertad, y por fin se nos da. ¡Liberaron el precio de los autos!" (10/6/78: 36). El sentido irónico de la viñeta es

evidente. La expresión cínica y la ropa cara de estos personajes impiden de entrada cualquier identificación con el autor. Ellos son, sin duda, miembros de los sectores sociales que sí se vieron favorecidos por la política económica de Martínez de Hoz. Son, asimismo, quienes pueden beneficiarse de la posibilidad de ciertos consumos prohibitivos para otros grupos de la población. Pero el texto proferido también recuerda otras acepciones del término "libertad", que a partir de su articulación con el sugerido "idealismo", remite a valores políticos silenciados en el contexto de la dictadura y pretendidamente derrotados por el gobierno cuando anunció el triunfo militar sobre la "subversión". Son, estos sí, valores con los cuales existe una identificación de autor, de modo que la ironía, en este caso, tiene el amargo sabor de la derrota.

A tono con las críticas abiertas de Landrú en el cuerpo del diario y habilitados por la crítica institucional vertida en el espacio editorial, varios humoristas de la contratapa comenzaron a elaborar un balance crítico de la política económica. Un personaje de Fontanarrosa dijo, por ejemplo, en el marco de las *remakes* cinematográficas, que "lo más terrible en terror-ficción sería *La vuelta de Martínez de Hoz*" (30/4/81: 56) mientras que otro personaje, también de Fontanarrosa, expresaba que "por primera vez [...] Martínez de Hoz ha fracasado. No logró fundir a todas las empresas" (5/4/81: 51). Pero el balance más crudo, despojado de ironías, alusiones o eufemismos lo expuso Aldo Rivero en un conmovedor dibujo. Su protagonista es un actor ambulante, instalado en una vereda y a la espera de espectadores. En su escenario, una inmensa caja de madera o cartón, un cartel de grandes letras anuncia el espectáculo: "*La lección de economía* de Martínez de Hoz" (en alusión a la pieza teatral *La lección de anatomía*, exitosa obra de Carlos Mathus, estrenada en diciembre de 1972, que permanecía en cartel a pesar de exponer cuerpos desnudos). No es menor el detalle de que la obra se representa, según el cartel, en su sexto año (lo que implica que su debut fue en 1976). Pero lo que verdaderamente conmueve de este dibujo es la mirada perdida, apagada y desolada del actor al borde de la inanición (figura 20, 29/11/81: 64).

Pero estos comentarios críticos sobre las consecuencias de la política económica de Martínez de Hoz fueron escasos y lo predominante en la contratapa fue la cautela. Allí, los impactos de la vida político-institucional causaron tan sólo débiles destellos en viñetas que abordaron "diálogos" en la vida privada. Sin embargo, en escasas ocasiones aparecieron viñetas más sagaces. Fontanarrosa, por ejemplo, muestra la reducción de la vida política a la actividad barrial en un *cartoon* en el que una bienuda señora de alto peinado comentaba: "Pero mi hijo se ha volcado ahora de lleno a su real vocación política: es candidato a vicepresidente de la Comisión de Bochas del Club Social y Deportivo Tendón y Gloria" (22/2/77: 36).

Otra viñeta de Fontanarrosa, bastante críptica e inquietante, presenta el *diálogo* entre dos personajes a propósito de un tercero que, según dicen, no participa del diálogo político porque es sordo. La aparente intrascendencia de este chiste se desvanece cuando se advierte que, según uno de los personajes, dado que el tercero en cuestión es "ajeno al sentir nacional", pertenece entonces a una *fracción*. El personaje reproduce así con esta argumentación la ecuación oficialista según la cual la diferencia es ajena a la nación, más allá de que esta hipótesis sea descartada en el remate gracioso del chiste: no puede pertenecer a una fracción porque es sordo. Por otra parte, la mentada sordera no puede dar cuenta de la actitud agresiva y desafiante que expresa el personaje. En verdad, él sí parece encarnar una "fracción", pero no la que el discurso oficial asocia con la *subversión apátrida* sino la que se encarna en los sectores más duros de las Fuerzas Armadas que minan desde dentro las tendencias aperturistas impulsadas por algunos sectores del gobierno (figura 21, 29/3/80: 44).

Ahora bien, del mismo modo que en el espacio de Landrú, en la contratapa se observa una progresiva apertura en las posibilidades de expresión que se afianzan conforme el régimen va mostrando su desgaste y fragilidad. Así, hacia fines de 1980 se instala en la agenda de los humoristas el nuevo tema candente del momento: el tipo de régimen. Aparece, por ejemplo, la mención a la perdida democracia a la cual se evoca con melancolía. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando Clemente comenta la decepción de mucha gen-

te que confundió el Censo Nacional de Población y Vivienda con la realización de elecciones (24/10/80: 64) o cuando un anciano creado por Fontanarrosa comenta envidioso que "en Francia, en menos de un año, han votado en tres elecciones" (8/7/81: 44: 56). Asimismo, se aprecia cuando el mismo humorista, en pleno estallido de la burbuja financiera –aquella que había ocasionado la liquidez necesaria como para impulsar una inmensa ola consumista alimentada también por las posibilidades de acceso a artículos importados, que se recuerda como "plata dulce"–, aprovecha para introducir un comentario que no esconde ya su crítica al gobierno militar:

> —Yo no me compro un auto importado por la cuestión de los repuestos. En una de esas después hay un cambio de gobierno, cambian las cosas...
> —Mire, no sé si usted es demasiado pesimista o demasiado optimista (20/1/81: 48).

Pero si el desgaste del régimen fue abriendo progresivamente espacios de expresión para los humoristas de la contratapa, lo que terminó de destapar ese espacio fue el recambio presidencial de Videla por Viola. A partir de entonces, la tematización de lo político se fue haciendo más presente. En ese contexto debe inscribirse el segundo asalto a la realidad por parte del humor gráfico, cuando en septiembre de 1981 Caloi organiza unas elecciones desde su tira de *Clarín* para que los lectores voten qué nombre llevará la hija de su personaje protagónico con la fina Mimí. En el marco de esa iniciativa, la pareja propone llevar a cabo "elecciones libres, sin proscripciones ni condicionamientos" (24/9/81: 52) –emulando la postura del justicialismo en el marco del Gran Acuerdo Nacional (GAN) en 1972-1973– y arenga a la gente a votar: "¡Vote! ¡Aproveche! Quién le dice que capaz esta es la última oportunidá" (25/9/81: 48). De modo que en medio del régimen dictatorial, la veda y la proscripción política, Caloi se permite rememorar: "¡Era lindo esto de votar! ¿Eh? De elegir por uno mismo. Yo he descubierto que la gente tiene unas ganas bárbaras de elegir, de decidir, de participar..." (28/9/81: 48).

Y en ese mismo contexto aparececió, finalmente, el término hasta entonces censurado en la contratapa: "golpe". Crist, por ejemplo, lo puso en locución a propósito del esperado golpe palaciego de Galtieri: "Mi ignorancia en materia cinematográfica me lleva a meter la pata frecuentemente. Yo creía, por ejemplo, que *El Golpe* era una película boliviana" –aludiendo como realidad denotada al régimen del entonces recientemente depuesto Luis García Meza Tejada– (8/11/81: 64). En cuanto al tipo de régimen, Tabaré expresó: "Algunos piensan que la solución es un gobierno fuerte. Otros piensan que la solución es un gobierno democrático. A lo mejor, lo que hay que hacer es conjugar intereses y crear una democracia fuerte" (16/12/81: 56).

El mismo día en que *Clarín* informaba el estallido del conflicto bélico con Gran Bretaña, Diógenes reflexionaba, a propósito de que el Linyera dijera que no se puede vivir de recuerdos, que "en esta época, hasta los malos recuerdos te levantan el ánimo" (2/4/82: 56). Así, el humor gráfico de la contratapa recibía la llegada de la guerra en un contexto de evidente pesimismo, escepticismo y desazón, aunque también de una relativa mayor libertad de expresión.

CONFLUENCIAS

Si en su mayoría los humoristas de la contratapa ejercieron una cautelosa resistencia desde los intersticios de la censura y el control, algo muy diferente ocurrió con el espacio de Dobal, que se convirtió en un baluarte del discurso oficial contrastando groseramente con las actitudes de sus vecinos de página.

Ciertamente, aun sin alabar ni mencionar directamente al gobierno militar, sus viñetas se encargaron de exaltar la grandeza de la patria echando mano a un universo de valores y a una estética del todo compatibles con el discurso oficial. Mapas, banderas y escarapelas, palomas de la paz surcando el cielo o sobrevolando el Cabildo junto con estrofas del himno nacional fueron utilizadas entre 1976 y 1981 cada 25 de mayo en viñetas de corte conme-

morativo. En 1978, por ejemplo, la conmemoración incluyó una estrofa del himno nacional ("Y los libres del mundo responden, al gran pueblo argentino salud...", 25/5/1978: 40), enarbolando así una supuesta libertad intrínsecamente característica del ser nacional. Es interesante, además, señalar que dicha conmemoración se publicó en el momento en que los militares se empeñaban en difundir la existencia de una "campaña antiargentina" orquestada en el exterior para difamar al gobierno en el marco de las crecientes denuncias internacionales por la violación de los derechos humanos, de modo que esta orgullosa estrofa intentaba demostrar al mundo el reconocimiento internacional de tal esencia. Por otra parte, Dobal no desperdició la exaltación nacionalista desatada por el Mundial de Fútbol para insistir en sus alabanzas a la patria (figura 22, 25/6/78: 48).

De un modo similar, se publicaron en la contratapa viñetas de Dobal festejando, a propósito del día de la bandera, valores tales como la "libertad", la "civilización" y la "justicia" (20/6/78: 32), la "grandeza de la Patria" (20/6/79: 52) o de la "Nación" (20/6/81: 32), mostrando a pulcros ciudadanos portando la escarapela argentina y alzando emocionados su mirada al cielo –incluso con lágrimas en los ojos– para admirar la bandera (figura 23, 20/6/79: 52). Es interesante notar, en este caso, la composición tradicional de esta familia que se erige miméticamente como ícono del argentino deseado y construido por el discurso del régimen.

Pero más allá de estos elementos explícitos vinculados con un ideario compartido, el espacio de Dobal contribuyó, de cierta forma, a generar la sensación de normalidad durante el período de mayor represión y censura. Esto puede advertirse, por ejemplo, en la representación totalmente descontextualizada de la conscripción militar en la cual las "travesuras" de los conscriptos protagonizan escenas divertidas que obviamente no guardan relación alguna con la situación de sometimiento, maltrato y agresiones sufridas por los conscriptos durante el régimen (figura 24, 15/5/77: 48). También es apreciable en la sugerida popularidad de los desfiles militares en sendas viñetas publicadas los días 9 de julio de 1977 y 1980 donde el recuadro recorta las piernas de multitudes

de hombres y mujeres que se dirigen a presenciar el acto de los militares (9/7/77: 40 y 9/7/80: 56).

De modo que si la tónica predominante en la contratapa de *Clarín* durante las presidencias de Videla, Viola y los inicios de la de Galtieri reflejó, de modo dosificado pero contundente, una imagen crítica, escéptica y desencantada, la obra de Dobal se alzó como una voz discordante al presentar un panorama totalmente divergente que fue compatible con el discurso oficial.

Pero no fue Dobal el único humorista de *Clarín* que mostró convergencias con el ideario del régimen. En 1977, en el marco de la política del gobierno estadounidense de James Carter de reducir la ayuda financiera a la Argentina debido a las crecientes denuncias de violación de los derechos humanos, Crist, Fontanarrosa y Landrú confluyeron con la línea editorial del diario en la descalificación de las denuncias extranjeras. Landrú, por ejemplo, además de defenestrar a James Carter en una serie de caricaturizaciones denigratorias (publicadas entre fines de 1976 y octubre de 1978), tendió a banalizar y ridiculizar el tema de los derechos humanos mediante la representación de hombres sometidos por mujeres que les impiden asistir "a una conferencia sobre los derechos humanos" ("Permiso", 31/3/77: 6, Pol.) y de niños furiosos que amenazan a sus madres: "Si me obligás a tomar la sopa se lo digo a Todman" ("Derechos Humanos"; 14/8/77: 2, Pol.) –en alusión a Terence Todman: subsecretario de Asuntos Interamericanos de Estados Unidos, entonces de visita en el país–.[97]

Desde otro lenguaje y otro registro discursivo, la línea editorial de *Clarín* también tendió a banalizar las denuncias internacionales asumiendo diplomáticamente la existencia de violaciones a los derechos humanos pero ubicando al Estado por fuera del problema definido como una guerra civil entre "bandas de signo opuesto". Retomando las palabras de Videla publicadas en el "Panorama Semanal Informativo del Ejército", el editorialista argumenta:

97 Más ambiguamente, en cambio, en "Preocupación" –protagonizada por dos caninos– expuso: "¡Qué derechos humanos ni derechos humanos! A mí lo único que me importa es que eliminen la perrera" ("Preocupación", 28/8/77: 5, Pol.).

> El peso de la violación de los derechos humanos por parte de la agresión que llevó al país a la guerra que transcurre atrae sobre sí la capacidad defensiva y represiva del Estado. La otra, la que procede de la derecha, debe ser igualmente reprimida. Lo será con mayor eficacia, según surge del análisis [publicado en el boletín del Ejército...] aunque no se lo diga explícitamente, cuando su congénere en el otro extremo del espectro –la subversión masivamente desatada por la izquierda– sea definitivamente derrotada ("Claridad conceptual", 8/3/77: 8).

A pesar de ello, *Clarín* asumió contradictoriamente el argumento de la corporación militar que admitía pero justificaba la existencia de "excesos" cometidos durante la "guerra" ("Ética y convivencia", 1/3/77).

Provenientes de otra trayectoria política e ideológica, Crist y Fontanarrosa se sumaron a la revancha nacionalista contra las denuncias internacionales. Así, en el marco de la decisión de Estados Unidos de retirar la ayuda financiera a la Argentina, una viñeta de Crist retrató el desconcierto de un felino ante el grafiti que enmarca la puerta de una ratonera y que anuncia: "Gato, *go home*" (27/2/77: 48). Reminiscencia directa de la consigna antiimperialista "Yanquis, *go home*", el mensaje de este *cartoon* es bastante transparente: convierte una acusación que pesa sobre el gobierno argentino en un fenómeno de avasallamiento imperialista. Fontanarrosa retoma el tema desde el ámbito de los vínculos privados y familiares al dibujar a un furioso marido que amenaza a su esposa: "Si seguís cocinando de esta manera estoy firmemente decidido a recurrir a alguna comisión de defensa de los Derechos Humanos" (12/4/78: 56). De modo similar, un año más tarde la descalificación de las denuncias internacionales aparecen en boca de una avergonzada madre que se disculpa por el mal comportamiento de su hijo: "Tendría que pegarle pero con esta cuestión del Año Internacional del Niño tengo miedo que me vengan con la cuestión de los Derechos Humanos" (19/4/79: 56).

En el momento de la visita de la Comisión Interamericana por los Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA) realizada a la Argentina en septiembre de 1979, y de la consiguiente paranoia vinculada a la supuesta "campaña antiargentina", Landrú recreó las sesiones de la Comisión recurriendo nuevamente a la perspectiva invertida de género. Así, dibujó a un hombre exponiendo ante los miembros de la Comisión: "Mi mujer no me deja fumar, no me deja beber, no me deja ir al café, no me deja ir al fútbol, no me..." ("Queja", 1/9/79: 4, Pol.) o denunciando que "Cada vez que enciendo la radio oigo un disco de Julio Iglesias" ("Tormento", 9/9/79: 3, Pol.) –refiriéndose al famoso cantante español, por ese entonces de moda–. Lo interesante es que en ambos ejemplos el denunciante expone las marcas de sufrimiento (gruesas gotas de sudor que emanan de su rostro), que denotan la aplicación de tortura. Más aún, en este segundo ejemplo la alusión a la tortura está señalada por el propio título del *cartoon*: "Tormento". En este caso, por otra parte, las referencias de Landrú contrastan con el silencio editorial de *Clarín*, enmarcado en su estrategia de presentar la visita de la Comisión como una "visita protocolar" ofreciendo datos banales mayormente y dando un lugar privilegiado a la voz de personajes y entidades contrarias a la Comisión y favorables a la dictadura (Estévez y Cuevas, 1999: 13) en un clima de repudio generalizado a la visita.

LA ZONA MÁS GRIS

Si bien hasta el momento ha sido más o menos posible dilucidar, en medio de la enredada madeja de ambigüedad y tensiones del humor, algunas marcas de las posturas y posicionamientos políticos de los autores de las viñetas humorísticas, el panorama se complejiza enormemente cuando se analiza la larguísima serie de viñetas que tematiza precisamente la censura. En ella participaron todos los humoristas del diario y apareció desde el momento en que se produjo la nacionalización de la sección humorística en marzo de 1973, atravesó lo que Andrés Avellaneda definió como

los años de acumulación de prácticas y discursos de la censura durante los convulsionados meses del isabelismo, haciéndose llamativamente más frecuente durante ese lapso, y acompañó todo el período dictatorial sin mayores variaciones hasta la posguerra y el inicio de la transición hacia la democracia.

Los ejemplos presentados (figura 25, Crist, 18/8/80: 52; 26, Crist, 19/3/82: 56; 27, Crist, 10/4/82: 36; 28, Dobal, 15/4/79: 60; 29, Landrú, "Semanario", 5/9/80: 29, Inf. Gral.; 30, Landrú, "Lavalle", 11/2/77: 12, Inf. Gral.; 31, Landrú, "Feria de libro", 29/3/81: 32, Inf. Gral.; 32, Fontanarrosa, 15/1/77: 32; 33, Rivero, 18/12/80: 64; 34, Rivero, 16/11/81: 52; 35, Tabaré, 29/10/81: 60; 36, Caloi, 29/12/81: 56), tomados en cierto modo al azar de entre una cuantiosa cantidad, dan cuenta de que la censura no alcanzó a censurar las representaciones sobre la censura misma. Cualesquiera que sean las razones manifiestas para ello, lo cierto es que estas viñetas presentan una irresoluble contradicción entre lo que dicen y lo que hacen. Porque, al mismo tiempo que denunciaban el ejercicio del poder censurador, el hecho de que estas imágenes hayan sido efectivamente publicadas con asiduidad en las páginas de *Clarín* durante el isabelismo y el gobierno militar expresaba, metadiscursivamente, que existía tal libertad de prensa que hasta era posible denunciar a la censura. Esto ocurrió, indudablemente, más allá de cuál haya sido la voluntad de sus autores, puesto que se trata de un efecto de sentido seguramente imprevisto para ellos.

La estabilidad mostrada por esta serie contrasta con los cambios de posicionamiento editorial de *Clarín*, que a lo largo de esos años pasó de un repudio abierto a la política censuradora del gobierno peronista y de un pronunciamiento sobre la necesidad de informar a la población como parte del compromiso periodístico en "las graves circunstancias de la crisis nacional" ("Terrorismo periodístico y realidad", 13/3/76) a afirmar en diciembre de 1976 que "en tiempo de guerra la prensa recorta voluntariamente su derecho a informar hasta los límites en que esa información puede ser eventualmente utilizada por el enemigo", y agregaba:

> Un balance de lo ocurrido en los últimos nueve meses –el tiempo que lleva vigente el proceso revolucionario–

> destaca que periodismo y gobierno han procurado preservar la libertad de prensa, asegurado su ejercicio como práctica esencial y característica del sistema democrático. En la medida en que se asegura la victoria militar, la prensa –información y opinión– se perfila, de más en más, como un ingrediente imprescindible de la consolidación de la victoria ("Función de la prensa", 26/12/76).

Sin embargo, hacia 1978 el espacio editorial comenzó a explicitar reclamos por desapariciones de periodistas, quejas por cierres y clausuras de los medios de prensa en un discurso esquizofrénico que al mismo tiempo insistía en afirmar la vigencia de la libertad de prensa. En cambio, la serie humorística sobre la cuestión de la censura permaneció sin grandes modificaciones hasta que, en el contexto transicional, confluyendo con un clima crecientemente antimilitarista, los humoristas hicieron explícita la responsabilidad del gobierno militar por la implementación de la censura, y al mismo tiempo comenzaron a abordar con ironía las consecuencias de su inminente levantamiento.

Sin embargo, durante todo el período histórico de mayor ejercicio de la censura y la represión en el país, el tratamiento humorístico de la censura inscribió, más que ningún otro, la zona fronteriza donde se distorsiona la direccionalidad de la acción enunciativa y los mensajes representan al mismo tiempo dos discursos contradictorios, uno de los cuales, por otra parte, seguramente no quiso ser dicho por sus autores.

Figura 1, 9/6/76

Figura 2, 3/7/78

Figura 3, 2/7/79

Figura 4, 24/12/79

Figura 5, 8/12/79

Figura 6, 13/3/80

Figura 7. 6/10/76

Figura 8. 15/12/80

Figura 9, 7/7/80

Figura 10, 15/11/80

Figura 11. 26/7/78

Figura 12. 2/4/81

Figura 13, 24/3/77

Figura 14, 26/3/78

Figura 15. 24/3/79

Figura 16. 26/3/80

Figura 17, 2/6/78

Figura 18, 23/5/78

Figura 19. 29/6/78

Figura 20. 29/11/81

Figura 21, 29/3/80

Figura 22, 25/6/78

...de sur a norte un solo grito hay...

Figura 23, 20/6/79

...que a su sombra la Nación Argentina acrecienta su grandeza por siglos y siglos...

Figura 24, 15/5/77

...y cuando le dijo que todos los regimientos tenían su mascota lo...

Figura 25, 18/8/80

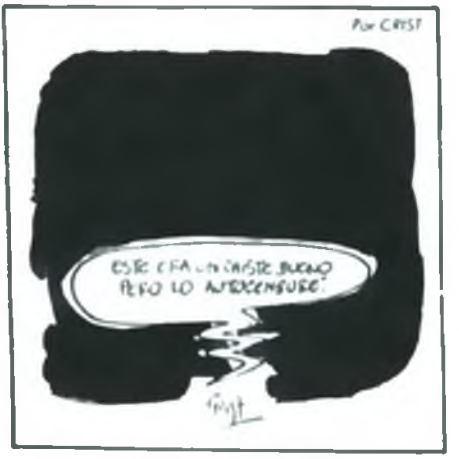


Figura 26, 19/3/82

Figura 27, 10/4/82

Figura 28, 15/4/79

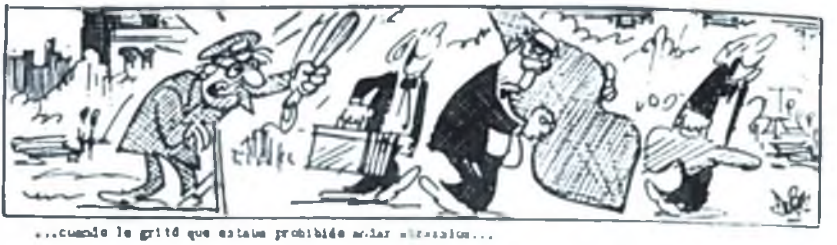

...cuando le gritó que estaba prohibido [illegible]...

Figura 29, 5/9/80

Figura 30, 11/2/77

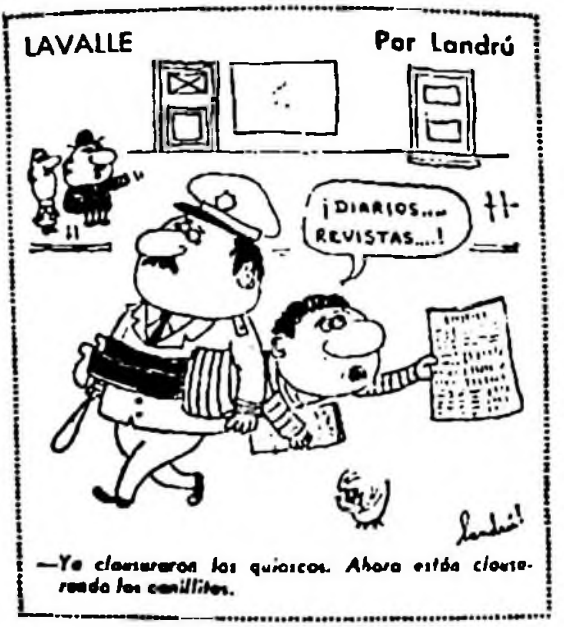


Figura 31, 29/3/81

Figura 32, 15/1/77

Figura 33, 18/12/80

Figura 34, 16/11/81

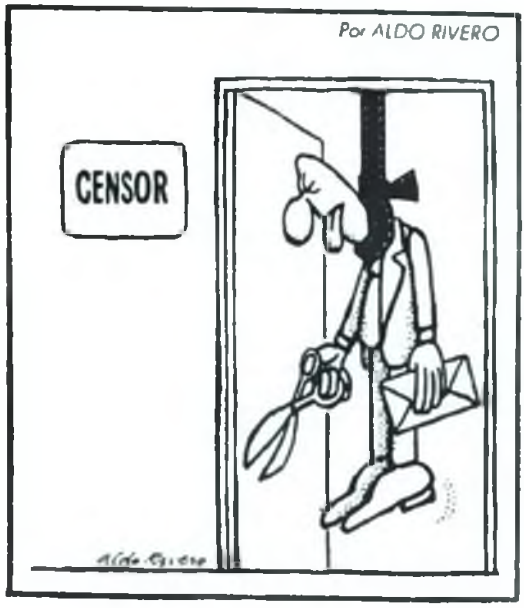


Figura 35, 29/10/81

Figura 36, 29/12/81

4. Sobre el miedo y el terror

La nacionalización del humor gráfico de *Clarín* coincidió con un ciclo violento y represivo, permanentemente retroalimentado y exacerbado hasta el paroxismo, que culminó en el terrorismo de Estado. Luego de la muerte de Juan D. Perón, mientras el peronismo en el gobierno se desgarraba internamente, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros emprendieron un proceso de creciente militarización y aislamiento en cuyo marco concibieron y organizaron importantes acciones armadas que incluyeron secuestros y asesinatos a empresarios y figuras públicas e importantes embestidas a guarniciones militares. Para entonces, la Triple A –que reunía una serie de fuerzas represivas paraestatales que habían funcionado con relativa autonomía–[98] ejercía una salvaje violencia contra miembros de las organizaciones político-militares de la izquierda peronista y no peronista, contra militantes de organizaciones políticas no armadas, contra obreros y sindicalistas y contra un conjunto heterogéneo de actores, recortado

98 La Alianza Anticomunista Argentina o Triple A reunía oficiales policiales y militares retirados y en actividad con "matones" provenientes de la extrema derecha peronista y nacionalista respaldados por el Ministerio de Bienestar Social, la SIDE, estructuras nacionales y provinciales, gobernadores, regimientos y cuarteles. Su origen se vincula con la figura de José López Rega, grupos de inspiración fascista como el Comando Libertadores de América conducido desde el III Cuerpo del Ejército y algunos altos oficiales como el general Carlos Suárez Mason y el almirante Emilio Massera (Novaro y Palermo, 2003: 81; González Janzen, 1986: 16). La Triple A hizo su aparición pública el 21 de noviembre de 1973, cuando se produjo un atentado contra el político radical Hipólito Solari Yrigoyen que la "agrupación" se autoadjudicó.

de modo ambiguo e impreciso a partir de la noción de "subversivo". A sus acciones represivas se sumaron las de las Fuerzas Armadas que fueron convocadas por el gobierno de Isabel Perón para "aniquilar" al "enemigo subversivo" en el marco de la vigencia del estado de sitio.[99] Antes de que se produjera el golpe de Estado, operaban en el país varios centros clandestinos de detención, los desaparecidos se contaban de a cientos y los exiliados, de a miles.

A partir del 24 de marzo de 1976 las formas espectaculares del crimen ejercido por los activistas de la Triple A fueron sucedidas por una estrategia de mayor invisibilización en el marco de un crecimiento exponencial en escala de la metodología represiva que involucró globalmente a toda la institución militar. Entonces, las fuerzas paraestatales se fusionaron con el aparato represivo de Estado implementando un sistema de exterminio masivo, planificado y organizado por el gobierno militar en centenares de centros clandestinos de detención dispersos por distintas regiones del país adonde fueron a parar la gran mayoría de los desaparecidos.

El crimen de la desaparición forzada constituyó una muerte paradójica, sin cuerpo y sin prueba, una no muerte que no termina de morir y que, por tanto, no se puede "duelar". El dispositivo represivo se iniciaba con la caza de las víctimas, secuestradas por grupos de tareas que irrumpían ostentosamente en domicilios y lugares de trabajo exhibiendo su discrecional poder y sembrando el terror entre víctimas y testigos. Los secuestrados eran llevados a los centros clandestinos, que operaban como espacio sin ley, suspendido del derecho, desvinculado del Estado, la juridicidad

99 Mientras comenzaba el "Operativo Independencia" en la provincia de Tucumán, se anunciaba que el Poder Ejecutivo había ordenado a las Fuerzas Armadas tomar intervención en la "lucha antisubversiva". Un decreto del 5 de febrero de 1975 establecía que "el comando general del Ejército procederá a ejecutar todas las operaciones militares que sean necesarias a efectos de neutralizar y/o aniquilar el accionar de los elementos subversivos que actúan en la provincia de Tucumán". Estos hechos son considerados clave en la instauración del terrorismo de Estado. Hasta donde se conoce, el primer centro clandestino de detención y tortura, "La Escuelita", se creó en este contexto en la ciudad de Famaillá, provincia de Tucumán.

y el territorio (Schindel, 2003). Allí los secuestrados eran aislados y encapuchados, sometidos a condiciones paupérrimas y a todo tipo de vejaciones y tormentos físicos y psicológicos. Luego de un período de detención muy variable, en su mayoría fueron fusilados o sedados y arrojados al río de la Plata. El procedimiento represivo contempló minuciosamente la desaparición de los cuerpos y de todo rastro o evidencia del crimen. Los prisioneros que no fueron arrojados al agua fueron enterrados en fosas comunes sin identificación, incinerados o sepultados como NN en cementerios públicos. Privados de muerte propia (Schmucler, 1996) se convirtieron en vestigios.

Qué y hasta qué punto sabía la sociedad sobre la existencia y la dimensión del crimen de la desaparición es una pregunta que expone al pensamiento histórico a desafíos y a respuestas siempre imprecisas no sólo debido a la imposibilidad de acceder a registros certeros que alumbren qué conocían y cómo pensaban los individuos de entonces (hasta el punto, además, de hacer posible una mínima generalización) sino sobre todo y fundamentalmente porque la indeterminación del conocimiento sobre la desaparición fue uno de los macabros efectos y vehículos del terrorismo de Estado (Calveiro, 1995; Corradi, 1985 y 1996). Las huellas del crimen, negadas y silenciadas al mismo tiempo que impúdicamente exhibidas abonaron la incertidumbre constitutiva de la desaparición forzada toda vez que la frontera entre lo real y lo irreal fue por definición indiscernible.[100] Como ha dicho Emilio Crenzel, los grados y niveles de conocimiento sobre el sistema de exterminio fueron heterogéneos y respondieron a complejos mecanismos de construcción del conocimiento social, que incluyen distintas formas de denegación, por lo que no es posible postular ni un conocimiento acabado ni un desconocimiento absoluto sobre lo que ocurría (2008: 38).

El pasaje de la oscuridad a la penumbra que hizo visible el horror que habitaba la vida cotidiana (Pittaluga, 2010: 25) se produjo en muchos casos sin solución de continuidad, en la vecindad física con algún centro clandestino –muchas veces creados en instituciones represivas barriales– o por el conocimiento relativamente directo de algún caso de desaparición. En otras ocasiones, los ecos del terrorismo llegaron sólo con debilidad a través del boca a boca o sencillamente no llegaron. O llegaron tan solo sus vestigios. Gritos, alaridos y llantos en el medio de la noche, cuerpos mutilados hallados a la vera de los caminos o flotando en los ríos, persecuciones, sirenas, automóviles sin identificación, secuestros, tiroteos, detonaciones, estruendos, redadas, huidas, escondrijos, delaciones, amenazas, listas negras... debieron alimentar la construcción de cierto conocimiento social, opaco, fragmentario e incompleto sobre el terror clandestino, que se sumaba a las denuncias, pedidos de hábeas corpus, trascendidos, discursos y solicitadas que demarcaron ciertos límites a la irrealidad que podía suscitar el boca a boca y ejercieron una resistencia contra las tendencias a la negación.

La *violencia* fue cotidianamente informada, recogida en las múltiples voces replicadas por la prensa, editorializada e instalada como el tema protagónico en el trienio previo al golpe de 1976 y durante los primeros tiempos del régimen militar. El término conjugaba de modo ambiguo, indeterminado y encubridor una serie de eventos relacionados tanto con las acciones de las organizaciones armadas de izquierda como las del delito común junto con las acciones de la represión paraestatal. De acuerdo con Estela Schindel, a partir de ciertas características propias del género periodístico como la tipificación de la información, el recorte de elementos subjetivos y cierto efecto de acostumbramiento producido por la rutinización, la prensa diaria contribuyó a cosificar retóricamente al "subversivo", que se constituyó en la superficie pública y visible del desaparecido. El efecto acumulativo de las noticias, insistentes, monótonas, estandarizadas y encubridoras, con su paradójica acentuación de la distancia con los sucesos referidos y la extrema mediatización entre los padecimientos ajenos y el ojo del lector, tendió a normalizar lo extremo contribuyendo a

la familiarización con el horror y la banalización del sufrimiento (Schindel, 2003: 49 y 60).[101]

Mientras el diario daba cuenta de las frenéticas *acciones* de la violencia en sus noticias, titulares, columnas y editoriales, por las viñetas de los humoristas desfilaron asaltos, allanamientos, tiroteos, bombas, persecuciones, prisioneros, crímenes, horcas, guillotinas, picanas y sillas eléctricas, encapuchados, decapitados, militares, paramilitares, cuerpos acribillados, sangre, huesos, ausencias. A través de esas inquietantes imágenes, el humor gráfico de *Clarín* contribuyó a expandir las fronteras de la realidad en un mundo desquiciado y trastocado por la contradicción entre los dichos y las prácticas, lo sabido y lo negado, lo mostrado y lo escondido, aun cuando quedó atrapado en la lógica de exhibición y ocultamiento propio del ejercicio del terror.

La reiteración y el esquematismo propios del humor gráfico pudieron contribuir al proceso de familiarización y acostumbramiento de los lectores con el fenómeno de la violencia y su descontrolada "escalada". Sin embargo, a diferencia del discurso informativo y en gran parte gracias a su componente visual, el humor pudo perforar la superficie de lo normalizado, achicando, aun cuando efímeramente, los umbrales de la aquiescencia, la indiferencia, la pasividad o la apatía al imponer cierto vínculo de complicidad entre los lectores del diario y las víctimas sufrientes allí representadas. Por eso, los signos de padecimiento extremo así dibujados (rostros desfigurados, cuerpos martirizados, pensamientos atormentados) pudieron interrumpir el proceso de normalización en tanto restituyeron rastros de la humanidad borrada por la estigmatización del "subversivo" y por el crimen de la desaparición.

101 Schindel (2003) analiza la construcción social de la noción de desaparecido, es decir, su emergencia en la esfera pública, en los diarios *La Nación* y *La Opinión* entre los años 1975 y 1978, "leyendo con otros lentes" la información entonces disponible. La autora concluye que la figura del desaparecido se construye mediante la creación retórica del subversivo y las tendencias a su invisibilización, exclusión y cosificación.

Que los lectores de *Clarín* hayan o no atravesado esos umbrales es algo que no se puede saber con certeza. Pero es probable que el humor negro que se aferró sobre todo a la contratapa del diario haya alivianado la carga de displacer que las mismas viñetas podían movilizar al introducir una ruptura de sentido por la cual el efecto gracioso tendió a desvanecer el terror. Tal vez, entonces, esas imágenes hayan contribuido a elaborar un proceso político signado por la extrema violencia y, por lo tanto, a la mejor adaptación (con toda la ambivalencia del término) a una vida rodeada por la muerte y la desaparición.

LA MUERTE DOMESTICADA

La muerte se hizo presente en los espacios humorísticos del diario en primer lugar a través de una serie de *cartoons* que tienen como protagonistas a verdugos encapuchados y condenados a muerte a punto de perecer. Estas imágenes, que encuentran su inspiración en el suplicio del medioevo y la temprana modernidad, en los años del terror jacobino y en menor medida en el terror ejercido por el Ku Klux Klan,[102] acompañaron como telón de fondo el ciclo de violencia y represión que se vivía, e inscribieron, aunque de modo desplazado y descontextualizado, el problema de la muerte y el poder.[103]

102 El primer *cartoon* sobre el KKK en *Clarín*, realizado por Ian (28/11/73: 43), se publicó apenas una semana después del atentado contra el político radical Hipólito Solari Yrigoyen, el primer atentado autoadjudicado por la Triple A (González Janzen, 1986: 16). Por tal razón es posible entender su aparición como mecanismo alusivo a esta organización terrorista. Mara Burkart (2008) ha interpretado de modo diferente la presencia del KKK en el humor gráfico, particularmente siguiendo una imagen de Crist publicada en la revista *Satiricón* (n° 7) en mayo de 1973 que proponía que las tres K podían ser una referencia metafórica de las tres armas de las Fuerzas Armadas.

103 La serie mostró un pico cuantitativo entre los años 1974 y 1975 (14 de aproximadamente 40 relevados para el total de los años estudiados).

Los verdugos, siempre encapuchados, fueron caracterizados en estas imágenes como hombres corpulentos, viriles y musculosos cuyos ojos, que asoman detrás de las capuchas, revelan expresiones malévolas y vengativas. Las víctimas, por su parte, fueron representadas en actitud de sometimiento, generalmente en cuclillas y con sus cabezas ya insertas en la guillotina o esperando el golpe final del hacha. Ellas, las víctimas, fueron el principal objeto del humor, particularmente en la obra de Ian, en tanto aparecieron preocupadas por problemas por demás banales justo en el instante previo a su muerte. Así, el prisionero de una viñeta de Ian reclama un peine a su verdugo (7/7/80: 46), mientras que en otra sueña con estar sentado en una peluquería en el mismo momento en que está por caer sobre su cabeza la hoja de la guillotina (29/7/81: 44). En otros casos, el motivo del chiste no es la banalidad sino la inoportunidad de las preocupaciones de las víctimas a punto de morir: "¿No tiene algo para el dolor de cabeza?", inquiere una víctima al encapuchado que lo conduce a la guillotina –tras la cual está dispuesta la canasta que recibirá su cabeza– (11/2/74: 18). En otra viñeta, en este caso de Fontanarrosa, la víctima solicita, jugando con el anacronismo, que le den la vacuna antitetánica antes del hachazo final (18/2/74: 26).

Muy pocas viñetas, en cambio, representaron a la víctima después de haber sido decapitada. Ian, por ejemplo, la dibujó con aureola y alas de ángel elevándose, sufriente, con su abatida cabeza en una mano (figura 1, 12/2/74: 26). En otra viñeta, Ian dibujó a un verdugo sosteniendo en una mano el hacha ensangrentada y en la otra, una cabeza de la que aún chorrea sangre. Observando la cabeza que tiene tomada por los pelos, el verdugo comenta con el desgano propio de quien ejecuta una actividad rutinaria: "Lástima... lindo trabajo de entretejido..." (figura 2, 16/12/74: 46). En ambos casos, lo que conmueve es la expresión congelada de esos rostros justo en el momento previo a la caída de la guillotina o al hachazo final.

Aunque en menor medida, los victimarios también fueron ridiculizados. En Ian aparecieron, por ejemplo, preocupados por la alergia a la caspa de las víctimas (5/3/80: 60) o demostrando ciertas inclinaciones sadomasoquistas camufladas tras la capucha

(2/7/78). En otros casos fueron retratados con actitud engreída e irónicos parlamentos: "¡Qué pinta, eh?!... ¡Las mujeres me ven y pierden la cabeza...!" (24/5/80: 48), pero también con gestos deferentes hacia las víctimas: un verdugo encapuchado de Fontanarrosa, por ejemplo, se disculpa ante quien está a punto de decapitar con un machete, puesto que la canasta en la que pondrá su cabeza es la misma que su mujer utiliza para ir a la feria "y a veces queda alguna cebollita o porro (sic)..." (2/1/78: 32).

Las escenas evocadas por estas imágenes, aparentemente lejanas y remotas, hablaban del poder de matar y de la muerte a manos de un poder en un momento en el que el poder de matar y dar muerte clandestinamente formaban parte de las reglas del juego político en la Argentina. De ahí seguramente su abundancia relativa y la falta de pudor en su tratamiento. Las víctimas y los verdugos eran personajes ajenos para los lectores del diario: estereotipos de estereotipos de personajes de remotas realidades.[104] De ahí también la gran capacidad de estas imágenes para *domesticar* la muerte en tanto los umbrales de tolerancia seguramente fueron relativamente mayores que en otro tipo de escenas, precisamente por esa misma distancia. Paradójicamente, entonces, estas imágenes que se reiteraron con monotonía a lo largo de los años en las páginas de *Clarín* contribuyeron a inscribir la muerte en la política argentina, aun cuando explícitamente manifestaran no estar haciéndolo.

La serie mostró un transitorio *aggiornamento* en el momento de la dramática profundización de los mecanismos represivos impulsados por el gobierno de Isabel Perón. Promediando el año 1975, en plena vigencia del estado de sitio y en el marco de la orden de "aniquilamiento" de las guerrillas dada por el Poder Ejecutivo a las Fuerzas Armadas, Crist publicaba un *cartoon* que mantiene la temática, la estética y la iconografía de esta serie pero en el cual el verdugo encapuchado acude a un quiosco

104 Es interesante puntualizar que si bien este tipo de suplicios no era clandestino ni se ejercía al margen de la legalidad, ninguna de estas imágenes representa a los espectadores ante los cuales tales actos eran llevados a cabo.

para comprar una caja de curitas, añadiendo mediante este anacronismo no sólo una marca de coetaneidad entre ese personaje y el lector de *Clarín* sino también un elemento típicamente local: el kiosco (figura 3, 12/4/75: 34).

Apenas unas semanas más tarde, se publicaba una viñeta de Aldo Rivero que representaba una decapitación televisada en vivo y en directo: "...me hacen señas de que nos queda un minuto. Lo invito a despedirse y vamos a un *corte*" (2/6/75: 42, el destacado me pertenece), ordenaba allí el cínico conductor con inocultable pudor ante las indicaciones del encapuchado. En este caso, la ambientación en el set televisivo no sólo introducía una marca de coetaneidad con respecto al lector sino que además inscribía una crítica, ironía mediante, a la mercantilización de la violencia por parte de los medios masivos de comunicación.

Finalmente, en los prolegómenos del golpe de Estado, *Clarín* publicó una viñeta de Crist que permite evocar el pasaje hacia la mayor profundización del sistema represivo. Allí se observa a un verdugo abatido, pues por culpa de la silla eléctrica "*la cosa* perdió su sabor artesanal" (10/3/76: 40, el destacado me pertenece).[105] Más importante todavía es que allí se representa el poder que está por encima del verdugo, encarnado en este caso en la imagen de un cínico personaje del mundo contemporáneo. Se trata de un hombre vestido de civil (con saco y corbata), flaco, consumido, ojeroso, que intenta consolar al alicaído encapuchado: "Y no creas que porque hayamos traído la silla eléctrica te dejaremos sin trabajo, Jack! Seguirás siendo tú y sólo tu nuestro verdugo!".

A través de estos breves ejemplos, las imágenes de esta serie, extrañadas figurativamente de la realidad de los humoristas y los lectores de *Clarín*, tuvieron un destello especular que devolvió en sentido más o menos literal, más o menos metafórico, representaciones de la escena real. Luego del golpe de Estado, la serie continuó su derrotero en la contratapa humorística del diario aunque ya sin volver a referir a la realidad argentina.

105 El mismo *cartoon* fue nuevamente publicado el 31 de marzo de 1981.

LA VIDA COTIDIANA

El humor gráfico participó del proceso de normalización de la realidad a través de una prolífica e insistente serie de viñetas alusivas a la "escalada de violencia" que acompañó el proceso de auge y paroxismo de la violencia política, aunque tendió a menguar hacia 1975, en el marco de la profundización de la censura y la represión cultural.[106] En gran medida, estas imágenes abordaron el fenómeno desde la óptica de la vida cotidiana al recrear situaciones angustiantes para padres con hijos que demoraban en llegar al hogar (Ian, 11/3/73: 31, serie "Papá"), o ridículamente aterrorizantes, como vecinos espantados por ruidos de electrodomésticos (Dobal, 30/3/73: 47), y lectores aterrorizados por estruendos en una biblioteca pública (Dobal, 30/8/74: 35).

Los humoristas también se inmiscuyeron en el mundo de las acciones armadas de las organizaciones político-militares de izquierda como la "moda" de los secuestros abordados desde la perspectiva del secuestrado. Landrú, por ejemplo, retrató la conversación entre una mucama y dos secuestradores en el *pallier* de un edificio: "¿Vienen a secuestrar al señor? Lo siento, pero ya lo secuestraron ayer por la noche" ("Moda", 24/3/73: 14, Polic.). También, desde un escenario doméstico, "Secuestro" recreó una escena en donde el marido de la mujer que está siendo secuestrada –y que revela sin pudor los signos de su padecimiento– pergeña cuánto debe pagar al captor para que *no* le devuelva a su esposa ("Secuestro", 5/9/73: 19, Polic.). Asimismo, desde una perspectiva costumbrista fue frecuentemente retratado el prototipo del sujeto secuestrado: hombre de negocios, soberbio, acaudalado y pudiente, por lo general añoso, caracterizado con elegantes trajes y fálicos habanos, muchas veces asistido por choferes, mayordomos o secretarios, dibujado y evocado por casi todos los humoristas.

Estas viñetas acercaron a los lectores de *Clarín*, en clave relativamente graciosa, imágenes de la escena de violencia "descontrola-

106 La serie alcanzó un despliegue particularmente significativo desde el mes de septiembre hasta diciembre de 1973.

da" informada con insistencia en otras secciones del diario. Ellas contribuyeron a familiarizar a los lectores con la violencia en tanto esta fue presentada como algo cotidiano y que incumbía a todos en tanto podía afectar a cualquiera: vecinos de barrio, hombres acaudalados, jóvenes, señoras y mucamas... Su reiteración, del mismo modo que la repetición de las noticias tipificadas por la prensa, posiblemente tendió a minimizar lo que estos hechos tenían de novedoso, disruptivo, traumático. En estos casos, el proceso de normalización se debe haber visto facilitado por el metacomponente del mensaje: la familiarización de lo traumático se vehiculizaba a través de situaciones que recreaban escenas familiares y cotidianas. De este modo, el humor gráfico replicaba lo ominoso que se hacía presente entre la normalidad de la vida cotidiana en el escenario real.

Estas imágenes convivieron con otra importante cantidad de viñetas alusivas también a la violencia pero escenificadas en contextos remotos. Particularmente, Crist y Fontanarrosa retrataron la violencia y la ostentación de poder en escenarios de arrabales y de frontera, protagonizados por indios, gauchos y fuerzas de seguridad junto con escenas que transcurrían en el *far west* estadounidense y que participaron de modo ambiguo y contradictorio en el proceso de semantización social del fenómeno jugando a favor tanto de su naturalización como de su desnaturalización, expresada, por ejemplo, a través de balas que se convierten en limosnas y monedas de cambio (Ian, 23/11/73: 42; Crist, 26/12/74: 30).

Esa ambigüedad entre normalización y resistencia a la normalización es clara en una cautivadora imagen de Ian publicada hacia fines de 1973, que muestra a un hombre de espalda, sin rostro, mientras está siendo baleado a quemarropa: "¡Qué macana! ¡Justo cuando me pongo el traje nuevo!" (figura 4, 10/11/73: 30).

EL HORROR

Los humoristas se animaron a traspasar las fronteras de la realidad informada avanzando hacia los territorios clandestinos para mostrar de frente todo su horror: castigos sin ley, cuerpos ator-

mentados y ejecuciones a quemarropa fueron representados de manera descarnada y literal.[107]

Landrú se concentró particularmente en el emblema del sistema represivo y terrorista argentino: la picana eléctrica.[108] La primera aparición de este instrumento de tortura en las páginas humorísticas de *Clarín* se produjo en "Picanas", viñeta en la que un hombre yace tendido sobre una mesa, atado de pies y manos, mientras recibe descargas eléctricas. Un cartel que indica "cámara del terror", alude de modo directo a la Cámara Federal en lo Penal de la Nación creada en 1971 por el gobierno de Lanusse (conocida también como "camarón o cámara del terror") para el juzgamiento de "actividades subversivas". El ejecutor, siniestro y peculiar personaje, se queja a su ayudante mientras sostiene una picana ostentosamente conectada al tomacorriente por medio de un largo cable: "¡Qué porquería! Otra vez baja tensión. Compre varios elevadores de voltaje" (figura 5, 23/3/73: 16, Polic.).[109]

Esta primera referencia a la utilización de la picana eléctrica en *Clarín* fue la más literal y descarnada. Por entonces, en el marco de la política represiva del lanussismo, el Foro de Buenos Aires por la vigencia de los Derechos Humanos recibía y procesaba una serie de denuncias sobre secuestros seguidos de desaparición efectuada por familiares de desaparecidos[110] y algo de información se dejaba traslucir en los medios de prensa. Ciertamente, el *cartoon* acompañaba una noticia acerca de los avances de un proceso judicial

107 En este caso se hará referencia a todas las viñetas alusivas encontradas en el trabajo de archivo.

108 Empleada originalmente en el campo para el arreo de ganado, a partir de los años treinta comenzó a utilizarse en contra de opositores políticos (Schindel, 2003: 275). En los años setenta la picana eléctrica se convirtió en el implemento represivo preferido tanto por las fuerzas parapoliciales asociadas a la Triple A como por los grupos de tareas que actuaron amparados por el aparato de Estado.

109 Hasta donde ha sido investigado, existen antecedentes aislados de chistes sobre tortura publicados en la revista *Hortensia* en el año 1972 (Vázquez Lucio, 1987: 384-385; Burkart, 2008: 62-65).

110 En mayo de ese año el Foro publicaría su informe "Proceso a la explotación y a la represión en la Argentina", que daba cuenta de denuncias sobre torturas sufridas en cárceles legales e ilegales (Crenzel, 2008: 29-30).

contra agentes de policía denunciados por aplicación de tortura cerca de la ciudad de Mar del Plata. La noticia hacía referencia a la aplicación de "apremios ilegales" y aludía a una de sus víctimas como "el torturado". A pesar de que no se mencionaba la palabra "picana", la información brindada daba cuenta de algunas "microlesiones costrosas" en "las tetillas y zonas inguinales" causadas habitualmente por la aplicación de "la desgraciada". Los hechos habrían ocurrido en "cámaras" ubicadas en distintas dependencias de la policía asociadas con actividades ilegítimas ("Caminata nocturna a orillas del mar", 23/3/73: 16, Polic).[111]

Unas semanas más tarde otra viñeta de Landrú, titulada "Tarifas", volvía a poner el tema sobre el tapete. Al igual que en "Picanas", la escena aparece presidida por un cartel que indica "Cámara del terror" y se vincula, de la misma manera, con las dificultades de los perpetradores para la aplicación de picana debido a los inconvenientes con el servicio de energía eléctrica. Pero en esta oportunidad la escena del suplicio no es representada. Se muestra, en cambio, la furia de quien parece ser el jefe de operaciones de un grupo comando que se queja ante dos torturadores a su cargo por el monto de la factura de luz: "¡125 000 m/n de electricidad! Muchachos, desde hoy, a aplicar un poco menos las picanas" (figura 6, 3/4/73: 12, Polic.).

Luego de estas primeras apariciones, durante el período en el cual la represión fue crecientemente clandestinizada e invisibilizada, la picana eléctrica mantuvo su presencia en el espacio humorístico de Landrú aunque de modo relativamente evasivo. "Tortura", más de un año posterior a "Picanas" y "Tarifas", retomó el tema del tormento presentando a una víctima inmovilizada frente a un aparato de televisión mientras está siendo sometida a un interrogatorio mediante la aplicación de tormento: "Basta, saquen este programa, confieso, confieso", alcanza a articular finalmente (figura 7, 25/5/74: 16, Pol.). Aun cuando allí ni se la di-

111 Según la noticia, una de las víctimas de esos episodios "reapareció en el mundo de los vivos tras cuatro días *de desaparición* de su hogar" (el destacado me pertenece).

buja ni se la nombra, la picana eléctrica se hace presente a través de la metonimia de ciertos caracteres previamente utilizados: la similitud con los verdugos representados en las anteriores viñetas permite homologar a estos con aquellos, del mismo modo que la expresión de sufrimiento de la víctima y particularmente las gotas de transpiración y lágrimas que brotan de su rostro. Por otra parte, el contexto informativo es contundente puesto que la viñeta se publicó junto a una noticia que informaba sobre una reunión entre el ministro del Interior, Benito Llambí, y el jefe de la Policía Federal, Alberto Villar, con la Comisión de Labor Parlamentaria para tratar las crecientes denuncias sobre empleo de tortura en el país ("Ratificó Llambí que la Justicia actúa en relación con las denuncias de torturas", 25/5/74: 16, Pol.).

Las siguientes referencias a la picana eléctrica, en 1975, estuvieron explícitamente desterradas del contexto argentino ya que fueron publicadas en la sección de "Internacionales" de *Clarín* y ambientadas en Brasil.[112] En la primera de ellas, el dibujo muestra a un verdugo –caracterizado con los mismos rasgos que en los ejemplos anteriores– con una picana en la mano en una sala en la que, además, se representan desparramados por el espacio otros implementos de tortura. Dirigiéndose a su víctima, el verdugo ofrece la opción de optar entre la picana, "el suplicio chino" o "escuchar los discursos del presidente Geisel" ("Brasil", 16/4/75: 8, Internac.). El segundo ejemplo, publicado poco tiempo antes del golpe de Estado en Argentina, duplica la presencia de la picana en el recuadro puesto que, además de mostrar a un miembro de la "policía secreta" con una en la mano ("Brasil. Policía secreta" anuncia un cartel colgado en la habitación donde transcurre la escena), el *cartoon* se titula "Picana" y muestra a tres víctimas en una suerte de sala de espera que antecede a la cámara de torturas (27/1/76: 5, Internac.). Del mismo modo que en "Picanas" y "Ta-

112 Estas apariciones parecen confirmar la hipótesis de Estévez y Cuevas según la cual *Clarín* habría aplicado una estrategia para contrarrestar la censura consistente en tratar más abiertamente en la sección de Internacionales temas que eran tabú en la sección de Política Nacional (Estévez y Cuevas, 1999: 37).

rifas", en todos estos casos las enormes gotas de sudor acentúan el sufrimiento extremo de las víctimas aunque ellas ya no volverán a aparecer representadas, como en "Picanas", en el momento del padecimiento.

A través de estos desplazamientos, la picana eléctrica tuvo una presencia constante, aunque completamente marginal en las páginas de *Clarín*, mientras el horror de las bandas de la Triple A y los "grupos de tareas" se imponía a miles de personas que huían al exilio o eran "chupadas" y enviadas a centros clandestinos de detención. Luego del golpe de Estado de marzo de 1976, las referencias desaparecieron por completo. No obstante, es posible hallar algunos ecos de esas representaciones en imágenes que evocan, desplazadas del tormento a la ejecución, la aplicación de electricidad en los cuerpos a partir de una serie de referencias a la silla eléctrica. Una viñeta de Ian, por ejemplo, recreaba pocos meses después del golpe de Estado una escena infantil en la que dos niños juegan "a la silla eléctrica". Allí, uno de ellos, con expresión perversa, está a punto de enchufar en el tomacorriente la vincha con electrodos colocada en la cabeza de su compañero de juegos (4/9/76: 28).

Dos años más tarde, Fontanarrosa representaba a dos condenados a muerte esperando en su celda el momento de la ejecución. El comentario de uno de ellos, a propósito del tipo de voltaje y la descarga de la silla, hace emerger, por omisión, el sistema eléctrico de la Argentina: "Después de todo es una suerte que nos hayan condenado a la silla eléctrica acá en Estados Unidos, donde la corriente es ciento diez. ¡Pensá que hay países donde es dos veinte...!" (24/12/78: 44). La escena implícitamente evocada no deja muchas dudas: en la Argentina el sistema eléctrico funciona a 220 volts. y la picana funciona alimentada por corriente de energía eléctrica.[115]

En cualquier caso, pareciera que la dilución de la presencia de la picana en el humor de Landrú no tuvo tanto que ver con el pudor o con la imposición de algún límite de índole moral sino con la prudencia en un clima de creciente militarización, represión, autoritarismo y censura.

Para la misma época en que Landrú publicaba en *Clarín* las primeras referencias a la picana eléctrica, Fontanarrosa dibujaba a un hombre engrillado en una mesa de torturas que era sometido a un verdugo armado con picana. Sin embargo, la viñeta no estaba publicada en *Clarín* sino en la revista *Panorama* (n° 331, 20-26/9/73: 46, en Carassai, 2011: 76). Al año siguiente y en pleno mandato de Isabel, otra viñeta de Fontanarrosa publicada en la misma revista sugería la vinculación del gobierno con la represión clandestina, puesto que allí un verdugo se presentaba ante la reina para solicitarle "mejores condiciones de salubridad en nombre de todos los *muchachos* que trabajamos en la cámara de torturas" –*muchachos* remite a "los muchachos peronistas" de la marcha– (n° 389, 17-23/12/74, en Carassai, 2011). Sin embargo en las páginas de *Clarín* Fontanarrosa no mencionó la picana. Abordó, en cambio, junto con Crist, imágenes que recortaron el momento previo a la ejecución de prisioneros en la clandestinidad. En efecto, ambos publicaron en la contratapa una serie de referencias a situaciones de cautiverio, condición que quedó expresada en las barbas crecidas y las desordenadas cabelleras con las que fueron representadas las víctimas, así como también en las vendas que invariablemente cubren sus rostros. Sus verdugos, presentes en la escena, están caracterizados, asombrosamente, como miembros de las fuerzas represivas con botas, gorras, insignias, escudos y medallas (además de espesos bigotes y lentes oscuros).

Como ocurrió con la serie de los verdugos encapuchados, la introducción del humor negro en estas viñetas tendió a disolver o suavizar el dramatismo de las imágenes. Por ejemplo, en Fontanarrosa: "¿Ve? ¡Disgustos como este del fusilamiento son los que me aumentan el colesterol!", comenta un prisionero estaqueado mientras es observado con cierta sorpresa por un militar que porta un cigarro en su mano (figura 8, 15/6/74: 26); "Ya sé, ya sé. ¡No me diga! Vamos a jugar a la gallinita ciega", dice otro en una viñe-

ta de Crist a un uniformado que le está vendando los ojos mientras detrás cuatro soldados escoltan la escena con largos fusiles apuntando al cielo (figura 9, 28/6/75: 22). Un poco más adelante, también un uniformado va a aparecer como protagonista de una escena en donde, en un lejano segundo plano, se representa a un reo que ya ha sido ejecutado en la horca. El uniformado comenta acusatoriamente señalando al cuerpo ya sin vida: "Parecerá paradójico, pero es otro de los que insistieron en mantenerse descolgados del proceso" (4/9/74: 34).[114]

Exponiendo la misma crítica que Rivero había realizado a la mercantilización mediática de la violencia, un *cartoon* de esta serie, creado por Crist y publicado en marzo de 1974, pone en escena a un periodista televisivo, con sarcástica sonrisa, que intenta entrevistar a un reo a punto de ser ejecutado: "Como siempre, 'Feliz Viernes' quiere llevar a sus hogares toda la emoción, todo el suspenso y todo el misterio de, en este caso, una brillante ejecución. Y ya tenemos la emocionada palabra del reo...". El prisionero, maniatado y con sus ojos vendados, está escoltado por un militar de uniforme que lo apunta con un filoso sable. Más atrás, escondidos tras el globo de diálogo de la viñeta, se perfilan dos soldados armados con enormes escopetas (24/3/74: 39).

En pleno clima golpista, en enero de 1976, se publicó la última viñeta de esta serie, dibujada por Fontanarrosa. Allí, el uniformado se acerca al prisionero para comentarle: "Puede expresar su última voluntad. Le sugiero, eso sí, que no exprese nada que pueda comprometerlo" (figura 10, 7/1/76: 32).

Las modalidades de construcción del componente humorístico de todas estas escenas son muy similares a las de las escenas protagonizadas por la horca, el hacha y la guillotina. Pero, a diferencia de aquellas, que llegaron a representar a las víctimas después de la decapitación, estas se detuvieron en las antesalas de la muerte.

Estos ejemplos son prácticamente los únicos que sacaron de las sombras y las penumbras a las escenas del horror. Otras viñetas, en cambio, no las dibujaron pero las evocaron a través de la representación temeraria de miembros de las fuerzas de seguridad. En una viñeta de Crist, por ejemplo, un policía uniformado, fuertemente armado, sostiene con actitud amenazante una poderosa maza medieval; es que "no le gustan las armas de fuego para la caza de la liebre", afirma uno de los dos soldados armados con largas escopetas que aparecen en un costado de la escena (figura 11, 1/11/75: 28). En otro caso, Crist dibujó la imagen de un personaje mucho menos atemorizante e incluso simpático: un payaso que forma parte del Ejército, o, como explica un policía uniformado, un miembro de un "cuerpo especial, preparado exclusivamente para dar los 'tiros de gracia'" (14/3/74: 42).

Crist llegó incluso a las puertas mismas del horror en un único ejemplo en el que mencionó el empleo de picana eléctrica. Se trata de una inquietante escena en donde dos personajes que, como se verá a continuación, se vinculan con la representación de la extrema derecha, conversan sentados de piernas cruzadas y con los cuerpos inclinados el uno hacia el otro, en un gesto de sesión. Mientras tanto, en otro espacio, simplemente sugerido, está perpetrándose una sesión de tortura. Al respecto, uno de los personajes se jacta: "Tiene que haber estado en algún coro. Escuche, escuche cuando le ponemos la picana... ¿ve...? Eso es un fa sostenido, por ejemplo..." (figura 12, 7/10/74: 34). A diferencia de las viñetas de Landrú, en este caso no se representa a la víctima. Incluso, tampoco hay rastros gráficos de sus gritos. Su presencia queda así casi prácticamente borrada aun cuando está plenamente presente.

A través de estas imágenes de Crist, Fontanarrosa y Landrú, el horror se hizo descarnadamente visible, emergió sin censuras y sin pudor en las superficies de humor del diario. Allí pudo exponerse, de un modo en que ninguna otra sección o espacio del diario lo hizo, la verdadera cara del horror en imágenes que, aun tamizadas por el lenguaje humorístico, fueron en cierto modo miméticas de la realidad. Hay que aclarar que si bien el cautiverio y la picana, los militares, los policías y las fuerzas paraestatales pu-

dieron hacerse visibles en las páginas de *Clarín*, se trató en verdad de apariciones fugaces, dispersas en el caudal de viñetas publicadas a diario. Tal vez estas imágenes invitaron a recorrer el camino inverso al de la naturalización: fugaces y efímeras, inquietantemente situadas en el aquí y el ahora, enfrentaron de modo crudo y sin mediaciones a los lectores del diario con las atrocidades exhibidas y ocluidas, sabidas y no sabidas, reconocidas y negadas, que transcurrían en ese otro mundo ominosamente instalado en la vida cotidiana. El humor negro sin dudas matizó ese efecto, pero seguramente no logró debilitar la contundencia de esas imágenes. En cualquier caso, las representaciones del horror clandestino tendieron a desaparecer una vez que los militares tomaron el poder y cuando el crimen de la desaparición se organizó masiva y centralizadamente.[115]

PATOTAS

En sus referencias a la picana eléctrica y al ejercicio de la tortura, Landrú construyó un estereotipo bastante preciso: un hombre de grandes ojeras, nariz ancha, pelo relativamente largo y barba crecida (figuras 5, 6 y 7). Este personaje tiene su antecedente en la revista *Tía Vicenta*, en cuyas páginas el humorista había creado al señor Cateura, ignorante y dogmático carnicero de barrio, "peronista de la pesada", que entre otras cosas se dedicaba a fabricar

115 Es interesante destacar que, a diferencia de este movimiento desde la visibilización hacia la invisibilización del perpetrador, de acuerdo con Mara Burkart, hacia marzo de 1979 en las representaciones publicadas por la revista *Humor* el verdugo encapuchado tendió a ser reemplazado por la figura del militar. A partir de entonces, "comenzaron a publicarse chistes en los cuales se visualizaba como responsables materiales y/o intelectuales de la tortura y la muerte a miembros de las Fuerzas Armadas, aunque manteniendo la imprecisión espacio-temporal y el anonimato de dichos personajes" (Burkart, 2008). Para un detallado análisis del tratamiento de la represión clandestina en el humor gráfico de la revista *Humor*, véanse también Burkart, 2009 y 2012.

bombas molotov y a maltratar a su hijo Felipito (Russo, 1994: 162-163). En *Clarín* este personaje apareció no sólo relacionado con las prácticas de la tortura, sino también implicado en actividades terroristas vinculadas explícitamente con la Triple A, a través de la figura de López Rega.

Unos meses después de su debut en "Picanas" y "Tarifas", el personaje volvió a aparecer en las páginas humorísticas del diario presentándose, esta vuelta, en la oficina de avisos clasificados de un diario con una bomba entre las manos: –"¿viene a poner un aviso?" pregunta, ingenuamente, el recepcionista; –"no; vengo a poner una bomba", responde el temible personaje (figura 13, "Atentados", 2/10/73: 23, Polic.). Que estas acciones así representadas en la pluma de Landrú tienen por referente a los grupos de derecha queda explícitamente establecido en tanto la viñeta fue publicada semanas después de un episodio que involucró a un grupo de activistas que intentaron irrumpir en las oficinas de *Clarín* en reprimenda por las solicitadas conmemorativas de la masacre de Trelew que el diario había publicado bajo la amenaza del ERP-22 de Agosto.[116] Incluso que la viñeta explicite que la escena se desarrolla en las oficinas de avisos clasificados de un diario constituye una alusión bastante directa a *Clarín*, ya que este se había consolidado en el mercado, entre otras cosas, gracias a su poderosa sección de anuncios clasificados.

116 El ERP-22 de Agosto secuestró al apoderado del diario, Bernardo Sofovich, exigiendo para su liberación una suma de dinero y la publicación de tres solicitadas que aparecieron en la edición del martes 11 de septiembre. Liberado Sofovich, y en el momento en que este ofrecía una conferencia de prensa en el diario, unos treinta civiles armados (pertenecientes a un grupo de activistas de la Unión Obrera Metalúrgica de Lorenzo Miguel) irrumpieron para escarmentar al diario por haber sacado dichas solicitadas. Los activistas ingresaron al edificio con armas y bombas incendiarias que provocaron un par de heridos graves, además de daños al edificio (Ulanovsky, 1997: 222). Al parecer, el atentado también tuvo que ver con una represalia por las posturas de Clarín ligadas con la oposición del desarrollismo al ministro de economía José Ber Gelbard y al Pacto Social (Borrelli, 2008a: 54-55).

Casi dos años más tarde, en un *cartoon* titulado "Mal de ojos", el humorista utilizó los mismos elementos iconográficos usados para la construcción de la figura del torturador y del activista de la derecha sindical para caracterizar a un participante del "Congreso Mundial de Brujería" –realizado en la ciudad de Bogotá en agosto de 1975– acompañado por dos personajes que comparten, aunque más moderadas, las características ojeras. Uno de ellos, que parece liderar el congreso de brujería, anuncia: "Acaba de llegar este telegrama: 'Imposible concurrir porque estoy engualichado', firmado: López Rega" (27/8/75: 14, Inf. Gral.). Si esta viñeta, que sugiere la vinculación de un destacado miembro del elenco gobernante en hechos oscuros, ilegales y clandestinos pudo ser publicada, fue porque el lopezrreguismo ya había entrado en crisis. Es importante señalar que esta referencia a las vinculaciones del ex hombre fuerte del gobierno de Isabel Perón con el ejercicio de la represión clandestina se hacía en el momento de auge de la campaña mediática tendiente a promocionar la figura de Jorge Rafael Videla, de la cual la viñeta con la Pantera Rosa, comentada en el capítulo precedente, es una huella.

"Curandera", cronológicamente anterior, parece cerrar el círculo. Si bien allí no se menciona a López Rega ni se dibuja al prototipo del torturador, varios elementos de la viñeta evocan la escena de la tortura. Allí se observa a una curandera "tirando el cuerito" de un pequeño niño que se encuentra acostado boca abajo en una mesa (figura 14, 17/9/74: 22, Pol.). La posición yacente del niño sometido a las acciones de la curandera; el hecho de que el pequeño haya sido dibujado con los atributos propios con los que Landrú recreaba a personajes adultos y, más aún, el hecho de que, aunque minúsculo, el personaje fuera semejante al que yace en la mesa de torturas en "Picanas", remiten a esa escena. Por otra parte, el parlamento proferido por quien parece ser el marido de la curandera y padre de la criatura alude de modo bastante explícito al ejercicio de lo "ilegal": "Podés seguir tirando el cuerito, querida. Todavía no se aprobó el proyecto sobre represión del ejercicio ilegal de la medicina". Tanto en este *cartoon* como en el referido al Congreso Mundial de Brujería, aparece una criatura para nada habitual en las viñetas de Landrú: una lechuza, tradi-

cional compañera de las brujas y símbolo de su poder, acompaña al característico gato de Landrú inscribiendo la presencia de López Rega.

Desde la contratapa del diario, Crist y Fontanarrosa también trazaron el perfil de los miembros de la represión paraestatal y terrorista en sus personajes de ficción. Ciertamente, si bien los ejemplos de representación de escenas clandestinas que involucran a fuerzas de seguridad uniformadas eran escasos, ambos recrearon mucho más amplia y profusamente imágenes que articularon una serie de significantes emparentados y no siempre claramente diferenciables entre sí: espía, *matón*, detective, mercenario, *patotero*, represor, delincuente, miembro de la *pesada*... a través de los cuales dieron cuenta tanto del delincuente profesional a sueldo como del miembro de las fuerzas de seguridad que actúa de civil en la clandestinidad.[117]

Estos personajes recorrieron la contratapa de *Clarín* desde la nacionalización del humor gráfico hasta el momento final de la dictadura militar. En verdad, estos estereotipos tenían importantes antecedentes fuera de *Clarín*, como el famoso "Boogie el Aceitoso", de Fontanarrosa, temerario matón a sueldo que nació en las páginas de la revista *Hortensia* y a partir del cual el humorista parodiaba la iconografía estadounidense de los agentes de la CIA y los espías mercenarios. Pero su despliegue en *Clarín* en pleno auge del terror de la Triple A, algunas evoluciones en las escenas retratadas a lo largo del tiempo y ciertos elementos más o menos referenciales permiten hallar en ellos la inscripción de ciertas características de las patotas de *matones*, las bandas de derecha y los "grupos de tareas".

Estilísticamente estos personajes muestran algunos rasgos constantes en ambos autores: sombreros de ala ancha doblados en la parte trasera, largos impermeables con las solapas levantadas, manos escondidas en los bolsillos, anteojos oscuros, grandes cigarros,

117 Se trata de un conjunto que supera los 100 *cartoons* publicados a lo largo de todo el período estudiado, de los cuales aproximadamente el 62% del total pertenecen a Crist y el resto, a Fontanarrosa.

poderosas armas de fuego.[118] Sin embargo, su elaboración se inspiró en diversas tradiciones estéticas. En su mayoría, las imágenes fueron construidas en diálogo con la estética del cine clásico de espionaje y del cine policial –por cierto, Boogie está inspirado en *Harrie el Sucio*, de Clean Eastwood (Trillo y Saccomano, 1979). Otras, en cambio, guardan parentesco con la estética del gangsterismo sindical y de las barras bravas. En algunos casos, estos elementos aparecieron fusionados, y el ejemplo más claro lo constituye una viñeta de Fontanarrosa que muestra a un personaje que "ahora se viste como Humphrey Bogart" –ícono del cine hollywoodense– pero que es un "duro" del sindicalismo (8/4/80: 64). En ocasiones, la inclusión de elementos iconográficos que remiten al *compadrito* –sombreros un poco más redondeados, bigotes espesos, pañuelo al cuello– aportó una relectura nacional y tradicional del prototipo (figura 15, Crist, 19/8/73: 34). También está muy presente en la construcción de esta serie la iconografía vinculada con la mafia italiana así como la caracterización de algunas de sus prácticas.

Más importante todavía, muchas veces este sincretismo subsumió al delincuente común, al mercenario, a quien trabaja en nombre de la ley y a quien además de hacerlo opera autónomamente a partir de sus instituciones. Los personajes de esta serie aparecen involucrados en distintos tipos de actividades delictivas. Trabajan, por ejemplo, como asesinos a sueldo (Fontanarrosa, 16/3/75: 39), como empleadores de asesinos a sueldo (Fontanarrosa, 16/3/75: 39), en la ejecución de secuestros (figura 16, Fontanarrosa, 12/8/73: 38), en actividades de contrabando (Crist, 19/5/75: 30) y en asaltos varios. Por cierto, en un *cartoon* de Fontanarrosa realizado también a propósito del atentado a *Clarín* luego de la publicación compulsiva de las solicitadas conmemorativas de la masacre de Trelew, uno de estos personajes se

118 A pesar de la gran estabilidad estética de estos prototipos, es posible encontrar algunas transformaciones tardías: hacia 1979 la caracterización del comisario y del custodio en Fontanarrosa viró hacia el grotesco; mientras que en el caso de Crist, hacia 1983 aparecerán formas totalmente novedosas de representación (como se verá más adelante).

presenta en una oficina con una bomba en la mano anunciando que viene a "poner un caño" (figura 17, 29/9/73: 34).

Estos personajes también aparecieron protagonizando diversas escenas de intimidación y represión. Crist, por ejemplo, retrató a un grupo de hombres fuertemente armados y construidos con los estereotipos de personajes sospechosos, que apuntan a un desprevenido señor de corbata, camisa a rayas y zapatos de charol advirtiéndole: "¡No te esmeres, Joel ¡Es otro tipo de *paseo* el que daremos!", ejemplo que puso en locución elementos de la jerga represiva (21/9/73: 54, el destacado me pertenece). Incluso, como se comentó más arriba a propósito de las escenas clandestinas y la aplicación de picana, Crist representó a dos de estos personajes coparticipando de una escena de tortura con picana eléctrica.

En muchas ocasiones, estas viñetas brindan algunos elementos que remiten al funcionamiento de grupos, con jerarquías, códigos y modalidades de acción específicos, sobrenombres, jefes, vínculos de camaradería y fraternidad. También aparecen retratados algunos códigos de funcionamiento ante la traición. Crist, por ejemplo, dibujó a un miembro de una banda que, en nombre del "jefe", está por hacerle "acupuntura" con una filosa espada a otro que ha delatado (15/10/74: 38). En otro ejemplo del mismo autor, un ex activista de una banda que es descubierto por dos de sus miembros arguye que dejó "la pesada" para dedicarse "al contrabando de madera balsa" (19/5/75: 30).

Otros ejemplos involucran a miembros de las fuerzas de seguridad, aun cuando estos aparecen vestidos de civil. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en un denigratorio *cartoon* de Fontanarrosa en donde se representa a un superior reprendiendo a un cabo que por error ha atrapado a un atleta que está corriendo una maratón, ordenándole que lo suelte puesto que no es "marxista" sino "*marchista*" (figura 18, 17/3/74: 43, el destacado me pertenece). El superior muestra varias de las características prototípicas de la figura del matón-activista: sobretodo largo, cigarrillo en los labios, espesos bigotes y lentes oscuros. Por otra parte, es llamativo el desplazamiento metonímico de los lentes oscuros desde el personaje vestido de civil hacia el soldado uniformado. De modo

similar, esa vinculación apareció en otra viñeta de Fontanarrosa en donde un personaje de oscuros lentes, cigarrillo y sobretodo debe aclarar, cuando dice que es "deportólogo", que trabaja "en deportaciones" –y no en "deportes"–, de lo que se infiere tanto su filiación con las fuerzas policiales como su participación en grupos intimidatorios (figura 19, 29/10/74: 42).

El perfil frío, preciso e implacable de estos personajes se vio muchas veces contrastado con situaciones que los exponen al ridículo o que exhiben sus debilidades. Algunas viñetas, por ejemplo, recrearon los avatares ocasionados por la incompatibilidad entre la vida profesional clandestina y la vida familiar o afectiva –particularmente con las mujeres– (Crist, 18/7/77: 44; 12/9/75: 44; 16/5/75: 38). Otras expusieron las debilidades de los rudos y sus dificultades en el trabajo (Crist, 6/9/79: 44; 2/12/78: 44; Fontanarrosa, 16/10/75: 64). Crist, por ejemplo, dibujó a un matón fuertemente armado sentado pasivamente ante un televisor esperando "la hora que pasen *Los intocables* a ver si aprendo algo nuevo" (10/11/78: 60). En otras ocasiones, la ridiculización provino del sometimiento a situaciones degradantes con respecto a sus jefes (Fontanarrosa, 4/3/78: 36) o sus compañeros de trabajo: "Debe tener paciencia con nuestro espía Z-9. Considere que los enemigos no sólo le lavaron el cerebro... también se lo plancharon" (Fontanarrosa, 18/12/79: 64).

A pesar de que algunas de estas referencias irónicas corresponden al tramo final del gobierno peronista, la mayoría fue publicada durante los años de la dictadura y particularmente después de que Videla anunciara el "triunfo" sobre la subversión y la inauguración de la segunda etapa del Proceso. Entonces, Crist y Fontanarrosa se abocaron a tematizar la decadencia del matón. Así, vemos en Crist, por ejemplo que un agente recurre a los avisos clasificados para encontrar empleo (16/3/78: 52) o lo encontramos preocupado porque no sabe cómo llenar su tiempo libre: "A desviar un avión no me animo, tirar desde una terraza a la multitud requiere de buena puntería, cosa que no tengo, poner una bomba pasó de moda... Mejor me saco una entrada a un museo, corto un par de telas de algún famoso y me voy a dormir tranquilo" (19/10/77: 64). Ya en 1981 hallamos incluso a uno de ellos declarando que: "¡...esto es la

decadencia total! El jefe aceptó un trabajo como asesor en una película de gángster y ni siquiera figura en los títulos" (11/8/81: 64). Finalmente, un *cartoon* publicado poco después de la asunción de Raúl Alfonsín, muestra a un personaje de Crist con bigotes negros, saco y corbata, que está saliendo del recuadro de la viñeta con cara de preocupación mientras guarda el arma y piensa: "Se está terminando el trabajo. Voy a tener que emigrar. ¿Aguantará el país otra fuga de cerebros?" (figura 20, 29/12/83: 56).[119]

DESAPARECIDOS

El golpe de Estado instauró una ruptura en los mecanismos de representación del terror clandestino. Las escenas explícitas de la represión se retiraron por completo del espacio humorístico a partir de marzo de 1976. Pero algunas huellas de la realidad ocluida fueron recogidas, frágil y fragmentariamente. Personas ausentadas, desaparecidas, huesos, cadáveres, vestigios nombraron de modo más o menos oscilante el crimen de la desaparición en algunas viñetas humorísticas publicadas por el diario. Por entonces, el término "desaparecido" se empleaba en singular para designar casos individuales de desaparición de personas (Schindel, 2003).

En una viñeta de Landrú de principios de 1975, un locutor radial informaba: "Y para hoy se anuncia tiempo inestable, con tormentas y desapariciones en aumento". Titulada "Brasil" y publicada en la sección de Internacionales, hablando de Brasil esta viñeta hablaba sobre la Argentina, vinculando las desapariciones con la inestabilidad en el marco del naufragio institucional y político del isabelismo (3/2/75: 7, Internac.). La mención al "tiempo inestable", por otra parte, es una réplica mimética de muchas titulaciones, copetes y notas del diario, miméticos a su vez de otros discursos públicos. Y no sólo le daba entidad real al fenómeno sino que

119 En esta viñeta es preciso advertir los cambios estilísticos en la obra de Crist.

asimismo, al agrupar los casos de desaparición en singular en el marco de un proceso más amplio y "en aumento", agregaba una dimensión de magnitud.

De modo más oscilante surgieron también referencias a la desaparición de personas desperdigadas esporádicamente en el espacio de Fontanarrosa, en algunas viñetas que habilitaron, entre sus posibles significados, la referencia a la *desaparición forzada* de personas.[120] En la primera de ellas, publicada en febrero de 1976, un oscuro personaje, encargado o dueño de una sala de teatro, se dirige a un mago que aparentemente trabaja allí: "La prueba donde hace *desaparecer* el reloj no me asombra tanto, Richard. Lo que me asombra es que en dos funciones haya hecho *desaparecer* al público" (3/2/76: 36).[121] Allí, aun cuando el sentido manifiesto es otro, aparece la referencia a gente que *desaparece* por arte de magia. En el mismo sentido, unos meses después del golpe de Estado Fontanarrosa insiste: "Te pido que no te sorprendas si uno de estos días, mágicamente... *desaparezco*", aconseja un joven a su prometida (28/8/76: 24). También sugerente es una viñeta publicada por esos mismos días, en donde una joven mujer comenta a otra, a propósito de la ausencia de su marido: "No, no está, ya van dos meses que *no aparece* por casa" (14/9/76: 44). Vacilantes y escurridizas, estas viñetas de Fontanarrosa reduplican la incertidumbre, la ambigüedad y el vacío propios del crimen de la desaparición.

Por esa misma época se publicó una insólita viñeta de Fontanarrosa en la cual un brazo, que ha perdido al resto del cuerpo, está siendo atendido en un consultorio médico. Allí, un enfermero lo sostiene, como el resto que es, con implacable tranquilidad, mientras el añoso médico, con una inyección en la mano, intenta

120 Se han dejado fuera del análisis varias referencias de Bróccoli a la "desaparición" de objetos, puesto que hacer aparecer y desaparecer objetos es lo propio del oficio del mago Fafá. Dada la ausencia de otros elementos contextuales, se considera que las menciones a la desaparición de personas no se insertan en esta serie.

121 En este y en todos los ejemplos mencionados a continuación, el destacado me pertenece.

tranquilizar al "paciente": "Indudablemente estos casos son muy dolorosos, pero ahora le aplicamos un calmante y ya verá cómo se le pasa. A ver, cierre el puño... cierre el puño..." (figura 21, 2/4/76: 32).

Con todas sus fragilidades y evanescencias, con sus vacilaciones e indeterminaciones, estos pequeñísimos actos discursivos publicados en las páginas del diario *Clarín* contribuyeron al proceso de semantización social del crimen de la desaparición en el marco de una política concentracionaria que aplicó el terror a través del silencio y de la indeterminación de la información brindada.[122]

Hacia 1977 la construcción del conocimiento social público sobre el crimen de la desaparición se vio alimentada por el surgimiento de Madres de Plaza de Mayo y como consecuencia de las crecientes actividades de denuncia nacionales e internacionales por violaciones de los derechos humanos (Schindel, 2003: 312). En octubre de ese año se publicó en *La Prensa* la primera solicitada por los derechos humanos y de las "Madres y Esposas de los Desaparecidos" reclamando verdad. Pocos meses más tarde *La Opinión* ofrecía en tapa fragmentos de una declaración de Videla ante periodistas japoneses donde argumentaba que "la desaparición de algunas personas es una consecuencia no deseada de esta guerra" (13/12/77) y *Clarín* anunciaba en tapa las declaraciones del dictador según las cuales "son 4000 los subversivos detenidos" (18/12/77, ambas en Blaustein y Zubieta, 1998: 220-221).

Por entonces, las referencias sobre "desapariciones" *desaparecieron* de la superficie humorística del diario. Sin embargo, aparecieron algunas marcas de su cara muda. En una viñeta de Ian publicada a fines de mayo de 1977 una mujer pueblerina sube el balde de agua de un pozo y se encuentra con huesos humanos en el recipiente (una mano, un brazo, otro hueso más...). La imagen es inquietante y más aún junto al pensamiento de la mujer, que introduce la dimensión de lo ominoso: "Hum... con razón le encontraba como un gusto al agua..." (figura 22, 31/5/77:

122 Para una referencia sobre la desaparición en el humor gráfico del diario *Crónica* en torno al golpe de estado, véase Pittaluga, 2012.

60). En este caso, el empleo del humor negro, lejos de suavizar el efecto perturbador de la viñeta, lo potencia. (Esto es así en tanto el remate del chiste no supone una ruptura temática con lo que plantea el dibujo sino que, contrariamente, agrega un importante componente en el mismo sentido.)

Junto a este tipo de imágenes, *Clarín* publicó una serie de menciones humorísticas a los pedidos de hábeas corpus y recursos de amparo de allegados de desaparecidos. Esas referencias fueron particularmente visibles en el espacio de Landrú durante los peores años del terrorismo de Estado. Landrú pintó, por ejemplo, a un asustado ratón que se presenta en un juzgado para pedir un recurso de amparo. Titulada "Exterminio", la viñeta establecía una conexión lógica entre las campañas de desratización de la ciudad de Buenos Aires y la política de "exterminio" de la violencia subversiva (3/6/76: 13, Inf. Gral.). Otra referencia, al siguiente año, apareció en "Éxodo", que recrea un desolado juzgado en el que sólo se halla el conserje, que está limpiando: "No hay nadie. Todos renunciaron. Si detuvieron a su hermano redacte un recurso de hábeas corpus y tráigamelo antes de la 1 de la tarde" (2/10/77: 6, Polic.). De modo similar, en las navidades de 1978, en una viñeta del mismo autor, un pavo se presenta ante un juzgado solicitando un recurso de amparo ante la inminencia de los preparativos de la mesa de fin de año ("Pavo", 28/12/78: 18, Inf. Gral.). Estas menciones, ciertamente escasas, formaron parte del proceso de reinscripción del desaparecido en el sistema legal pero, como dice Estela Schindel, al precio de reducirlos a mero *corpus*, a vestigios (2003: 311).

Entre las artes de la magia y los pronósticos metereológicos, entre ausencias, denuncias, restos, la desaparición se hizo presente en el humor gráfico replicando su ontológica indeterminación. Con todo, estas imágenes fueron al mismo tiempo reflejo e impulso de los procesos colectivos de construcción de conocimiento social y semantización del crimen de la desaparición forzada de personas. Y son, al mismo tiempo, su huella.

DISCURSOS

El proceso violento y represivo que caracterizó la política argentina tuvo necesariamente una dimensión pública discursiva. Distintas voces construyeron representaciones sobre sus protagonistas y sus responsables: activistas, guerrilleros, terroristas, extremistas, mercenarios, subversivos, apátridas, la izquierda, la derecha, la ultraizquierda, la ultraderecha, bandas de signo opuesto... aparecieron como protagonistas y responsables de llevar al país a "la violencia más despiadada", al caos, a la amenaza de desintegración, a la anarquía y a la guerra.[123] Las tensiones entre estas terminologías y las redes semánticas en las que se insertan formaron parte de una dimensión puramente discursiva (si es que tal cosa pudiera en verdad ser aislada) del enfrentamiento de fuerzas. Sin embargo, como apunta Marina Franco, hacia 1975 el binomio subversión/antisubversión se transformó en hegemónico y sostuvo el proceso de demonización del universo de las izquierdas que acompañó el clima golpista (2012: 256-7).

Clarín participó en la puesta en circulación del complejo y variado entramado categorial reproduciendo y citando voces, fragmentos y discursos. Y también contribuyó en el proceso de semantización de la realidad mediante la naturalización de ciertos términos y ciertas fórmulas a través de las cuales definió, de modo más o menos explícito, y legitimó determinadas "versiones" que se tornaron hegemónicas. *Clarín* participó, como el resto de los medios de prensa, en el proceso de demonización del "delincuente subversivo" inextricablemente ligado con el postulado de la necesidad de su aniquilamiento (Franco, 2012). Tras el intento fallido del ERP de ocupar la guarnición militar de Azul a principios de 1974, el diario rompió su silencio sobre el tema de la violencia para referirse a "provocaciones" de "minorías antiargentinas" a

123 Puede verse una densa y exhaustiva historización de esos entramados discursivos (y su vinculación con la normalización del estado de excepción) en Franco, 2012.

las que catalogó como "subversión" ("Frente a la provocación", 23/1/74: 10).[124]

En la misma línea argumentativa se inscriben algunas viñetas de Landrú publicadas en la sección Policiales, en función de la estrategia de *Clarín* de ubicar en ese espacio las noticias referidas a la "lucha antisubversiva". Allí aparecieron, por ejemplo, las comentadas escenas sobre secuestros junto a algunas imágenes que hicieron una interpretación gráfica con copas de los copamientos o tomas planificadas con fines propagandísticos o de apertrechamiento ("Moda", 15/4/74: 19, Polic.). Landrú tuvo también referentes explícitos. En "Currículum", publicado a fines de agosto de 1973, el humorista refirió con sarcasmo a la institucionalización de los sectores radicalizados del peronismo en el gobierno. Allí se observa a un padre que acude con su hijo al despacho de un ministro intentando "acomodarlo" en la administración pública en función de su extendida trayectoria: "...Ha sido secuestrador, guerrillero, terrorista y tuvo 18 entradas en la policía" (25/8/73: 9, Inf. Gral.). Es interesante que si este *cartoon* se está refiriendo, como sugiere, a la incorporación de "la tendencia" al gobierno, existe una importante descompaginación temporal, puesto que fue publicado en pleno mandato de Lastiri, cuya gestión marca la derechización del gobierno peronista.

Más explícito todavía, otro *cartoon* titulado "Juventud Peronista" representó de modo genérico a tres "compañeros" discutiendo en torno a una mesa si "nos quedamos *Quieto* o nos ponemos *Firmenich*" –haciendo alusión a dos importantes líderes de la organización Montoneros– (22/3/74: 20, Pol.; el destacado me pertenece). Un poco más adelante, en "Chaco", el sacerdote que

124 Hasta ese entonces, la línea editorial había participado muy marginalmente del debate público en tanto su interpretación del fenómeno no se articulaba con una apreciación del sistema político sino con las desigualdades sociales en el marco de una crisis estructural de la economía. Véanse particularmente "El pleito del oficialismo", 15/12/75; "La hora de la sensatez", 21/12/75; "Una clara definición", 25/1/76, y "Ante un nuevo atentado terrorista", 17/3/76.

debía oficiar una ceremonia matrimonial faltó a la iglesia para ir "a copar un destacamento policial" (17/4/74: 25, Polic.). En este caso, aun cuando no hay referencias explícitas, parece evidente la alusión al movimiento de los Sacerdotes del Tercer Mundo, vinculados con la organización Montoneros.

En este contexto, y a la luz de la tendencia hegemónica a demonizar a la "izquierda subversiva", se resignifica la nutrida serie de los matones de Crist y Fontanarrosa que insisten en la criminalización de la ultraderecha. Sin embargo, no fueron las únicas menciones en el diario. Hacia fines de 1975 la línea editorial hizo algunas referencias aisladas a la represión paraestatal. Así, a propósito de las actividades de custodios de "personalidades oficiales, empresarias, militares, sindicales, etc.", llamó la atención sobre "actitudes de ostentación más propias del medio cinematográfico" de estos grupos cuya descripción evoca los mismos estereotipos que Crist y Fontanarrosa utilizaron para construir la imagen de las patotas y los activistas ("Intranquilizantes custodias", 21/8/75: 6, Pol.). En esa línea, hacia el tramo final del gobierno de Isabel Perón, manifestó la "necesidad de dar a la lucha antisubversiva un respaldo legal indispensable [...] para que no se incurra en la tentación de ejercitar la represión fuera de las leyes" y para que se garantice que "los implementos de combate" no salgan nunca de manos del Estado ("El estado de necesidad", 22/11/75). Landrú, por su parte, construyó en "Comando" la representación gráfica de un grupo de activistas, algunos fuertemente armados, que parecen dar cuenta más bien de los imaginarios sobre "la violencia de derecha", que también era denunciada e inscripta en un amplio entramado categorial del momento. Él mismo, mucho tiempo antes, había publicado una viñeta titulada "Subversión", en la cual el entonces flamante vicepresidente de la nación Vicente Solano Lima denunciaba con dedo acusador a quien había sido el ministro del interior de Alejandro Lanusse, el radical Arturo Mor Roig: "Ratifico mi denuncia: los responsables de la violencia son los comandos paralelos", en una imagen que además duplicaba la caricatura de ambos personajes y la propia firma del humorista (8/3/73: 7).

Largos meses después de la instauración del régimen militar, *Clarín* volvió a pronunciarse cuando habló de la existencia de "grupos de un signo radicalmente opuesto" ante los cuales el Estado se erigía como actor neutral y los militares como "las tropas que están arrollando al enemigo" ("Los derechos humanos", 16/9/76: 8, y "El frente interno", 13/12/76: 6). Desde la contratapa del diario, sin embargo, se dejaron oír otros puntos de vista. Fontanarrosa, por ejemplo, osó burlarse de las representaciones hegemónicas ironizando sobre la supuesta peligrosidad del "enemigo apátrida": "Pero Alberto tiene mucha confusión en el bocho [en lunfardo, *cabeza*]. Insiste en que la sinarquía internacional está integrada por los que toman Cynar [nombre de un aperitivo italiano]" (9/10/76: 32) y cuestionó la inteligencia de las fuerzas del bloque capitalista: "Ya sé que vamos ganando a los rusos en esta carrera por la conquista de Marte. Pero hay algo que me da mala espina. ¿Por qué le llaman planeta rojo?" (12/10/76: 48).

También Crist se pronunció irónicamente ejerciendo una resistencia contra los discursos dominantes:

> —Evidentemente, inspector, este asalto es obra de una banda internacional.
> —¿En qué basa sus sospechas, comisario?
> —Hemos encontrado junto al soplete una guía Peuser [nombre de una famosa guía de calles de Buenos Aires] y unos talones de cheques de viajero (23/8/76).

A pesar de estos recorridos divergentes cuando no completamente contrapuestos, los hilos de las tramas discursivas de la línea editorial y el espacio humorístico iban a converger mucho más adelante, ya en el escenario transicional, cuando el repudio a la violación por los derechos humanos fuera generalizado. A partir de entonces, el diario rompió con los argumentos tendientes a justificar o matizar los *excesos* cometidos por los militares que había sostenido en su línea editorial durante los años de mayor violencia represiva, para volcarse a su claro en-

juiciamiento, mientras los humoristas de *Clarín* defenestraban a los uniformados en el marco del nuevo discurso antimilitar.[125]

ANTE EL HORROR

El nuevo humor gráfico debutó en *Clarín* en medio de una Argentina signada por el asesinato, la tortura y la *desaparición* de personas en el marco de un estado de creciente excepcionalidad que devino terrorismo de Estado (Pittaluga, 2010; Franco, 2012). Mediante trazos simples y esquemáticos, y sin abandonar, tensionar ni tan siquiera ajustar sus respectivas tradiciones estéticas y estrategias humorísticas, algunas viñetas publicadas en el diario a lo largo de los años pincelaron trazos que hicieron tangibles –o mejor dicho, visibles– aspectos horrorosos que al mismo tiempo estaban mostrados y velados. Algunas lo hicieron de modo relativamente digerible, toda vez que ofrecían salvoconductos a escenarios remotos en tiempo y espacio. Particularmente, la recreación de escenarios remotos como la Inquisición y la Francia jacobina ubicaron al lector como un espectador que observa con relativa distancia la tragedia ajena. En estos casos, el humor negro sirvió además como mecanismo de descarga de displacer por las escenas representadas, y al mismo tiempo permitió ubicar a los muertos aún de este lado del mundo al retratarlos con gestos, preocupa-

125 El argumento de los "excesos" había sido planteado por la corporación militar y retomado por la línea editorial en marzo de 1977, en medio de un contexto caracterizado por los encarnizados debates sobre los derechos humanos a propósito de la política impulsada por el presidente estadounidense James Carter y las presiones de la llamada "campaña antiargentina". Entonces, *Clarín* afirmó que "la agresión subversiva ha adquirido virtualmente el carácter de una guerra" y que, como consecuencia de ello, "es cierto, se producen *excesos* que el gobierno tiene el deber de evitar, no como una concesión a la opinión internacional sino como una obligación moral que deriva de la naturaleza de la causa que defiende", que es la de la democracia ("Ética y convivencia", 1/3/77: 6; el destacado me pertenece) dejando, como se observa, a la "agresión subversiva" como responsable última.

ciones y situaciones banales de la vida cotidiana, aunque ya hubieran sido decapitados. Sin embargo, lo ominoso irrumpió en varias oportunidades en estas series a través de la aparición específica de elementos extemporáneos como *curitas, quioscos* y *estudios de televisión*, que remiten a la Argentina de la Triple A.

Otras emociones se anudan en cambio con aquellas otras viñetas que ofrecieron una exposición cruda, descarnada y frontal de aquello ocluido: el cautiverio, la aplicación de picana eléctrica, las ejecuciones clandestinas, la "caza de las liebres". En esos casos, las representaciones devolvieron imágenes del sufrimiento extremo de personajes reducidos a meras víctimas. Tal como fueron representados, ellos encarnaron a hombres comunes y corrientes, como cualquiera, como los lectores del diario, despojados de todo rastro de "malignidad" o "perversión" tal y como eran demonizados por los discursos que confluían en la necesidad del "aniquilamiento" del "enemigo subversivo". Por otra parte, estos *cartoons* le pusieron imágenes concretas a la clandestinidad. Y también les pusieron rostros a los victimarios devolviendo imágenes relativamente explícitas de la Triple A y de López Rega, y más en general de las fuerzas paraestatales, pero también de miembros uniformados de las Fuerzas Armadas que por entonces parecían disociados del conflicto entre las bandas de izquierda y de derecha, y como único actor capaz de sacar a la Argentina del caos.

La contemplación del padecimiento de estos personajes a manos de las fuerzas represivas no puede haber transmitido las mismas sensaciones que la de aquellas víctimas de encapuchados en escenarios remotos. En estos casos, aun cuando la presencia del humor negro tal vez haya servido para disipar la carga de tensión emotiva, probablemente no pudo anularla e incluso en muchos casos pudo jugar a favor, reduplicándola. Si la rutinización de la violencia por parte de la prensa diaria contribuyó a anular la percepción de la humanidad de las víctimas transformándolas en seres matables (Schindel, 2003), en algunas escasas y precisas ocasiones las imágenes humorísticas, contrariamente, no sólo restituyeron la subjetividad del sufriente en tanto tal sino que además construyeron un vínculo de intimidad y complicidad entre el lector y esos personajes que ficcionalizaban la realidad.

Qué es lo que movilizaron exactamente estas viñetas en los lectores del diario es algo que no se puede saber con certeza. Los distintos niveles de implicación y/o información sobre lo que ocurría sin duda condicionaron la recepción de estas imágenes y de tantísimas otras, así como las características subjetivas de cada lector del diario que reparó en ellas. Como sea, estas tempranas representaciones sobre el horror y el terror clandestino contrastaron abiertamente con el tratamiento que se hizo del terrorismo de Estado en los espacios humorísticos de *Clarín* a partir de los años de la transición democrática. Ciertamente, a la luz de la revelación de la magnitud del crimen de la desaparición y de las implicancias de la metodología represiva así como también de los nuevos pactos y consensos sociales, este tipo de escenas no sólo fueron irrepetibles dentro del género humorístico en el diario (al menos hasta el momento de la asunción de Raúl Alfonsín) sino que, además, resultaban impensables de acuerdo con los nuevos consensos acerca de lo que puede ser representado y lo que no.

Figura 1, 12/2/74

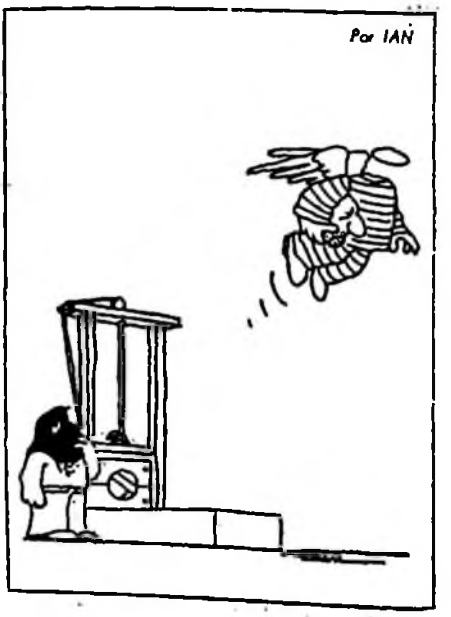


Figura 2, 16/12/74

Figura 3, 12/4/75

Figura 4, 10/11/73

Figura 5, 23/3/73

Figura 6, 3/4/73

Figura 7, 25/5/74

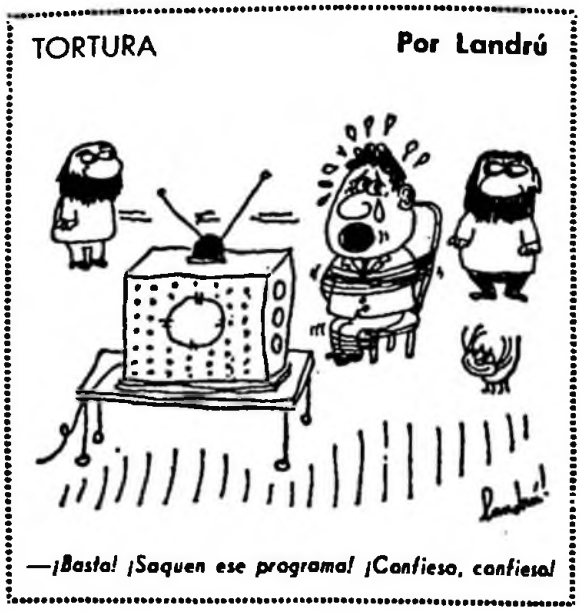


Figura 8, 15/6/74

Figura 9, 28/6/75

Figura 10, 7/1/76

Figura 11, 1/11/75

Figura 12, 7/10/74

Figura 13, 2/10/73

Figura 14, 17/9/74

Figura 15, 19/8/73

Figura 16, 12/8/73

Figura 17, 29/9/78

Figura 18, 17/3/74

Figura 19, 29/10/74

Figura 20, 29/12/83

Figura 21, 2/4/76

Figura 22, 31/5/77

5. El humor y la guerra

Debilitado por la incontrolable crisis económica, las denuncias internacionales por las violaciones a los derechos humanos, las profundas fracturas internas que minaban la cohesión del elenco gubernamental y los crecientes niveles de oposición social, el gobierno encabezado por Leopoldo Fortunato Galtieri decidió echar mano al histórico conflicto con Gran Bretaña con la esperanza, entre otras cosas, de seducir mediante la movilización de sentimientos nacionalistas a una sociedad crecientemente descontenta con el régimen. En efecto, el desembarco de las fuerzas argentinas en las islas Malvinas el 2 de abril de 1982, concebido como salida decorosa a una situación de desbarranco político institucional, funcionó por un breve lapso como escena de festejo colectivo y exaltación del orgullo nacional. También funcionó como vehículo para la puesta en escena de una breve parodia de reunificación entre gobierno y sociedad.

¿De qué modo un acto de estas características, que implicó pasar por alto todos los mecanismos de mediación institucional para recurrir a la imposición por la fuerza, pudo recibir apoyo por parte de la sociedad? Básicamente, a ello contribuyó la exacerbación del tópico anticolonialista que durante décadas venía aunando a diversas tradiciones políticas e intelectuales que habían hecho de Malvinas una causa nacional y que encontraron en ese contexto histórico un marco propicio para encender el fervor nacionalista de la población.[126] "Se acabó, se acabó, la colonia se acabó" fue el

126 Desde que las Malvinas fueron ocupadas por los ingleses en 1833, a lo largo de los XIX y XX, la denuncia anticolonialista articuló argumen-

cántico que el público concurrente a la Plaza de Mayo devolvía al emergente y efímero líder popular militar, que se asomaba desde los balcones de la Casa Rosada para aunarse con la "eufórica multitud" (3/4/82: 4; Guber, 2001: 36).

La reinterpretación de la toma forzada de las islas en términos de "recuperación de la soberanía violada por el colonialismo inglés" requirió de importantes operaciones discursivas que se ocuparon de trasladar a los ingleses la responsabilidad total y excluyente por la decisión asumida por el gobierno militar. Entre ellas, el desembarco de las fuerzas argentinas fue borrado masivamente de los relatos colectivos como génesis desencadenante del enfrentamiento bélico y fue atribuido al ímpetu expansionista de los ingleses. De modo que la insistencia en el colonialismo británico funcionó como argumento justificatorio del hecho omitido.

Por varias semanas, tanto los cánticos que resonaban en la Plaza de Mayo convertida en el epicentro de un renacido protagonismo civil como los múltiples pronunciamientos oficiales, desde los titulares y editoriales de los medios de prensa hasta las emisiones de numerosos programas televisivos y radiales, pasando por las declaraciones públicas de importantes actores políticos y corporativos de todas las tendencias, la "recuperación" de las Malvinas fue objeto de múltiples festejos colectivos.[127] La prensa diaria jugó un importante y activo papel en el proceso de movilización social, puesto que contribuyó a fomentar una fascinación colectiva por la guerra y un exacerbado nacionalismo mediante la permeabilidad al tema de la totalidad del universo informativo (Escude-

---

tos y proclamas de diversas manifestaciones intelectuales y políticas asociadas tanto a los federalismos decimonónicos como a distintas corrientes liberales y socialistas y también a expresiones nacionalistas antiliberales vinculadas con los revisionismos de izquierda y de derecha (Guber, 2001).

127 Estas imágenes no deben opacar el hecho de que el apoyo a la empresa militar no fue total ni absoluto. De hecho, diversos dirigentes políticos y gremiales como también líderes de organizaciones de derechos humanos manifestaron los límites de su aval y la persistencia de sus reclamos.

ro, 1996).[18] De hecho, salvo escasas excepciones, la información difundida por los medios de comunicación estuvo manipulada y tergiversada para crear hasta último momento infundadas expectativas de un triunfo asegurado. Estas maniobras alimentaron la campaña oficial tendiente a fortalecer el ideal de comunidad nacional recuperada, pero también fueron productoras de cuantiosas ganancias en tanto en esos momentos estar informado era una cuestión fundamental.

El diario *Clarín* no fue ajeno a estos procesos. Si bien no publicó ediciones especiales dedicadas a la guerra ni modificó su estructura interna con secciones específicas, la cuestión de Malvinas atravesó transversalmente las ediciones del matutino durante todo el período en que se desarrolló el conflicto, inundando sus secciones y ocupando gran parte del espacio informativo y editorial (Escudero, 1996). Y también inundó la sección humorística del diario, produciendo un impacto que hasta ese momento ningún otro suceso había ocasionado en el humor gráfico de *Clarín*. Pero su irrupción no tuvo consecuencias homogéneas ni unívocas en tanto que, por un lado, en total sintonía con la línea editorial, el humor gráfico funcionó como un eficaz respaldo para la campaña triunfalista y manipuladora de la información, mientras que, por otro, al exhibir puntos de vista marginales y posturas críticas y antiautoritarias, se erigió también como un espacio para vehiculizar expresiones de resistencia simbólica a la campaña oficial.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA INOCENCIA

La gran mayoría de las producciones humorísticas publicadas por *Clarín* en el contexto de la guerra se inscribe en las operaciones discursivas que tendieron a legitimar la acción del gobierno argentino, sobre todo encuadrando la toma en el marco del antico-

lonialismo. Este se expresó, por ejemplo, en una gran cantidad de viñetas que resaltaron el carácter anacrónico del expansionismo inglés aduciendo, por ejemplo, que el colonialismo constituía un fenómeno extemporáneo al siglo XX (Landrú, "Colonialismo", 9/4/82: 20, Pol.), que la guerra era producto de la rapacidad económica de los ingleses (Landrú, "Petróleo", 13/5/82: 7, Pol., y Ian, 30/4/82: 44) y que denunciaron el monopolio económico de la Falkland Island Company (empresa privada propietaria de la gran mayoría de las tierras, ganado e instalaciones de las islas) y sus espurias vinculaciones con la familia de Margaret Thatcher, dirigente del Partido Conservador, primera ministra británica y responsable de las decisiones político-bélicas de la contienda (Dobal, 12/5/82: 52).

Por otro lado, el humor gráfico también contribuyó a la extendida operación discursiva que inculpó a los ingleses mediante la construcción de una tendenciosa genealogía de los hechos. En tal sentido, omitieron cualquier alusión (directa e indirecta) a la toma de las Malvinas por parte de las Fuerzas Armadas argentinas. Llamativamente, también "olvidaron" inscribir la derrota de 1833, cuando las fuerzas británicas ocuparon las islas. En cambio, los humoristas echaron mano a la memoria heroica de las milicias populares que resistieron a las invasiones inglesas de 1806 y 1807. Así, mientras Clemente hablaba de una posible "tercera invasión inglesa" para responder al desembarco argentino (10/4/82: 32), y Dobal representaba a un ciudadano inglés lamentándose de que finalmente "...el mundo se está enterando de los papelones que hicimos en 1806 y 1807" (13/4/82: 60), Crist se refería a esa gesta heroica con un *cartoon* en el cual los ingleses aparecían en el recuerdo de un anciano paisano como alguien parecido "a un norteamericano" al que "le cae muy mal el aceite" (Crist, 6/5/82: 48) –en alusión a uno de los supuestos recursos defensivos empleados por las milicias durante las invasiones del siglo XIX, consistente en echar aceite hirviendo a los invasores desde balcones y terrazas–.

Esta estrategia genealógica fue por demás compartida y complementada con los argumentos expuestos en el espacio serio del diario. En efecto, la línea editorial de *Clarín* participó en esa ela-

boración argumentando que "el Reino Unido ha abierto una caja de Pandora" ("Ante el bloqueo", 12/4/82: 12) y que

> La figura que se intenta conformar de un país agresor de su propio territorio es llamativamente apócrifa [puesto que] ha sido la renuncia del Reino Unido no ya a devolver las islas sino a conversar siquiera sobre los aspectos de soberanía lo que [...] tensó excesivamente la cuerda hasta que esta se rompió ("El fondo de la cuestión", 13/4/82: 15).

Incluso, un poco más adelante la línea editorial afirmará que "la Argentina, desde luego, está dispuesta a continuar *la guerra que le es impuesta* por una fuerza expedicionaria [y que] lo hará hasta el límite de sus fuerzas" ("Palabras sensatas", 24/5/82: 12; el destacado me pertenece).

En una dirección argumentativa similar se inscribe la incorporación en algunas tiras y *cartoons* de la contratapa de la emblemática figura del viejo Tío Sam, popular representación de los Estados Unidos asociada en algunos discursos con el carácter imperialista de ese país, poco después de que *Clarín* anunciara el fracaso de la gestión mediadora del secretario de Estado de los Estados Unidos Alexander Haig y la decisión del parlamento estadounidense de que en caso de guerra el país brindaría su respaldo diplomático a Inglaterra, cosa que efectivamente hizo tiempo después brindando además armamento e información.[129]

En algunos casos, el Tío Sam aparece sencillamente como la encarnación de la rapacidad del imperialismo de las grandes potencias. Así, por ejemplo, Rivero reinterpreta esa figura a la

129 El Tío Sam es un personaje de edad avanzada, con cabellera y barbas blancas en cuyo traje se exhiben los colores nacionales estadounidenses y en cuyo sombrero aparecen inscritas las estrellas de la bandera de ese país. Hoy en día, con excepción de la Estatua de la Libertad, el Tío Sam es probablemente la personificación más popular y reconocible de Estados Unidos y ha circulado a través del mundo como encarnación de la voracidad imperialista de ese país.

luz del vampirismo al dibujarlo con dientes de Drácula en una escena en la cual, con el beneplácito del mismísimo diablo, sella un acuerdo con un personaje similar que exhibe los colores y símbolos de la bandera inglesa (15/5/82: 44), y Ian lo dibuja como encarnación del representante estadounidense en la Organización de Estados Americanos (28/5/82: 56) interpretando a ese organismo como brazo institucional del imperialismo estadounidense.

Pero más sugestivas son las viñetas en las cuales el Tío Sam aparece lamentando la pérdida de una Latinoamérica pujante y unida que lucha por emanciparse de las potencias opresoras. Dobal, por ejemplo, metaforiza esa pérdida dibujando un colectivo que se aleja velozmente de un Tío Sam que corre con desesperación para alcanzarlo (figura 1, 3/5/82: 44). Sea que esta metáfora señala que el "colectivo" latinoamericano es fuerte y ágil y que por tanto llegará a su meta emancipadora, sea que refiere a que los argentinos se encaminan velozmente hacia una latinoamericanización (que implica su identificación con la causa del Tercer Mundo), sea que remite al fracaso de los Estados Unidos en su rol mediador y, por tanto, a la pérdida de control de la Argentina, o sea que el Tío Sam ha perdido la carrera en su deseo de poseer a Latinoamérica ("I want you" es la frase asociada al personaje en el marco de las campañas para reclutar jóvenes para el servicio militar estadounidense), el *cartoon* de Dobal sugiere sin dudas el debilitamiento de las potencias expansionistas precisamente en el mismo momento en que se está produciendo el enfrentamiento bélico con Inglaterra y que las fuerzas inglesas hunden el crucero argentino *General Belgrano*, con un saldo de 323 muertos.

También Aldo Rivero apunta a resaltar con igual dramatismo el supuesto debilitamiento del imperialismo cuando representa a un patético Tío Sam con lágrimas en los ojos entonando una canción al compás de la guitarra: "Y ahora, un tema del cual soy autor: 'Latinoamérica, la hermanita perdida...'" (figura 2, 13/5/82: 48). De modo que tanto Rivero como Dobal inscriben la batalla bélica de la Argentina con una de las principales potencias mundiales en el marco de una exitosa gesta emancipatoria de los países del Tercer

Mundo, que victoriosamente logran desprenderse de los atavíos del vetusto imperialismo.[130]

En cualquier caso, la apelación a la figura del Tío Sam en el marco del conflicto por las Malvinas supone que la señalización del enemigo se expande desde Inglaterra a los Estados Unidos, que el anticolonialismo es subsumido en el marco del antiimperialismo y que, a partir de los dos primeros ejemplos comentados, la Argentina queda fundida y encarnada en un colectivo mayor: Latinoamérica. Estos movimientos, que desplazan el eje del discurso hacia posturas antibritánicas vinculadas con el progresismo y las izquierdas, se inscriben no obstante en el marco de un importante eclecticismo ideológico, al menos en el caso de Dobal, exponente del nacionalismo más tradicional y conservador del espacio humorístico del diario y el autor más funcional al discurso dominante.[131] Como sea, la imagen victoriosa que estas viñetas ofrecen, y que contrasta con el escenario bélico real, constituye otra modalidad tendiente a generar adhesión a la gesta bélica impulsada por el gobierno militar: la responsabilidad la tienen las grandes potencias, y esas grandes potencias están recibiendo su merecido al enfrentarse con una Latinoamérica fuerte y unida.[132]

Otra estrategia que contribuyó asimismo a ocluir la responsabilidad del gobierno argentino se relaciona con la libre reinterpre-

130 Ciertamente, "La hermanita perdida" es el título de una milonga de Atahualpa Yupanqui dedicada a las islas Malvinas. Este renombrado cantante y compositor se identificó con la izquierda y la causa emancipatoria y estuvo varios años afiliado al Partido Comunista.

131 Ciertamente, desde los años cincuenta muchas tradiciones vinculadas con el progresismo y las izquierdas hicieron hincapié en la noción leninista del imperialismo y se sumaron en 1982 a la adhesión a la recuperación de las Malvinas (Guber, 2001).

132 Como se verá más adelante, a pesar de que la información sobre el enfrentamiento bélico estuvo tergiversada en el marco de una campaña tendiente a manipular la opinión pública para hacerle creer que la Argentina estaba ganando la guerra, algunos datos, como el hundimiento del crucero General Belgrano, son indicativos de que además de ser presa de esa manipulación, los humoristas prefirieron negar ciertos datos contundentes de la realidad.

tación que hicieron los humoristas de la voluntad de los isleños en el marco del incómodo principio de autodeterminación de los pueblos, vigente desde que la Asamblea General de las Naciones Unidas encuadró en 1965 las disputas por las islas Malvinas en los procesos de descolonización. Esa resolución, que proyectaba las demandas argentinas a un plano supracontinental y les otorgaba un marco de legitimación internacional, conllevaba empero el riesgo de que la libre voluntad de los *kelpers* –gentilicio de los isleños–[133] no coincidiera precisamente con los objetivos de recuperación de la soberanía de las islas. Y esos riesgos no eran infundados: en el marco de la contienda, los isleños reivindicaron su derecho a pertenecer a la corona británica.[134]

En este caso, la estrategia de los humoristas no coincidió con la ensayada por los editorialistas de *Clarín*, quienes en el momento en que las fuerzas argentinas desembarcaron en las islas avasallando sin más la voluntad de los isleños abandonaron por completo el argumento expuesto por casi dos décadas de que el principio de autodeterminación de los pueblos "es apenas defendible [puesto que] las Malvinas pasaron a manos del Reino Unido a raíz de un acto de despojo mediante el cual la población nativa de entonces [...] resultó suplantada por otra de origen británico" ("Negociación que se eterniza", 5/11/74: 10). Su estrategia, en cambio, consistió en sostener el tópico de

133 La palabra *kelpers* es un gentilicio de los isleños de las Falklands (tal es la denominación anglosajona para referir al conjunto de islas e islotes conocido como Malvinas entre los hispanoparlantes) que deriva de keelp, alga marina común en las costas de las islas (Foulkes, 1983 en Guber, 2001: 17). Los *kelpers* son, en su gran mayoría, descendientes de escoceses que se asentaron en las islas durante el siglo XIX.

134 Hay evidencias de que hacia abril de 1982 los aproximadamente 1800 habitantes de las islas (Guber, 2001: 17) se consideraban a sí mismos súbditos británicos y no tenían el más mínimo interés en vivir bajo un régimen dictatorial (Novaro y Palermo, 2003: 415). Hay asimismo evidencias de que algunos de ellos colaboraron con los ingleses, por ejemplo intentando obtener información confidencial que luego les pasaban a escondidas (Kasanzew, 1986) y de que la reconquista del archipiélago por parte de los ingleses fue vivida (y posteriormente conmemorada) como "liberación".

la autodeterminación pero para argumentar que los *kelpers* se habían argentinizado al asumir espontáneamente los códigos y costumbres del país.

Así, por ejemplo, Landrú exhibió las supuestas preferencias de los isleños por el estilo informal argentino en rechazo de la rigidez inglesa representando a unos isleños encarnados en pingüinos ataviados al estilo gauchesco con chalecos de cuero, cinturones con grandes hebillas, sombreros y pañuelos al cuello ("Vestimenta", 11/4/82: 7, Pol.) o escenificando el reemplazo de la característica costumbre inglesa del "té de las cinco de la tarde" por la tradicional costumbre rioplatense del mate: "*Dear*, ¿volvemos a casa a tomar el *five o' clock* mate?" ("Integración", 6/4/82: 4, Pol.).

Los humoristas también insistieron en la idea de que los *kelpers* aceptarían con beneplácito los supuestos beneficios de la nueva nacionalidad argentina aprovechando, de este modo, la ley de nacionalidad recientemente aprobada por el Parlamento británico, que relegaba a la mayoría de los nativos de Malvinas a una segunda categoría y les negaba ciudadanía completa: "Antes éramos ciudadanos de segunda pero ahora somos de primera y campeones mundiales 1978", dice un personaje de Dobal, quien apela, además, al orgullo nacional por la victoria futbolística (16/4/82: 56). En otro ejemplo, vemos a los "sufridos" isleños firmar el siguiente petitorio: "Rogamos a su graciosa majestad tenga a bien suspender la 'defensa' de estas islas" (Ian, 14/5/82: 60).

De modo que la tendenciosa composición que realizaron los humoristas sobre los habitantes de Malvinas, sus costumbres, preferencias y condiciones de vida tendió a generar una imagen completamente distorsionada de la realidad, cuyo efecto, deliberado o no, fue reforzar los reclamos de soberanía sobre las Malvinas que la Argentina venía esgrimiendo desde años anteriores.

Estas referencias, sumadas al triunfalismo exhibido por las imágenes decadentes del Tío Sam y la peculiar genealogía de la guerra construida por los humoristas, que soslayaba flagrantemente el desembarco de las fuerzas argentinas y exacerbaba el tópico anticolonialista, alimentaron las operaciones discursivas que se pusieron en marcha luego del 2 de abril para generar un clima de

adhesión al gobierno militar y de festejo por la "recuperación" de la soberanía nacional.

IDENTIKIT DEL ENEMIGO

Establecido el marco interpretativo general del anticolonialismo con su deslizamiento antiimperialista, y eludido el marco limitante de la autodeterminación de los pueblos mediante la distorsión de la voluntad de los isleños, los humoristas de *Clarín* se abocaron a trabajar en la construcción iconográfica del enemigo. A tono con la prédica triunfalista dominante, ese trabajo de construcción tendió a elidir la dimensión del riesgo que podía implicar enfrentarse bélicamente con una de las principales potencias mundiales priorizando la degradación, incluso hasta el ridículo, de los ingleses, civiles y militares, y de la propia Margaret Thatcher –encarnación por excelencia del enemigo–. Así, pues, configuraron plenamente un escenario en el cual las fuerzas argentinas no estuvieron en ningún momento representadas.

Para ello, los humoristas establecieron una recurrente asociación entre los enemigos y el mundo de la piratería: representación de los ingleses con parches en los ojos, argollas en las orejas, patas de palo, remeras rayadas y otros elementos tradicionales de la iconografía clásica (figura 3, "Piratas", 30/3/82: 2, Pol.) e inclusión de la emblemática bandera negra con calavera en sus buques de guerra. Desde ya que esta asociación retoma una metáfora ampliamente difundida en otros espacios, como las consignas esgrimidas en pancartas en la Plaza de Mayo –"Malvinas Argentinas. 150 años pirateadas, por fin recuperadas" (Guber, 2001: 36)–. Las caricaturas de Hermenegildo Sábat publicadas por esos mismos días en las páginas de *Clarín* seguían esta línea. Lo que en todo caso es distintivo del género es la disponibilidad de los recursos propios para producir la inversión de los sentidos de esta metáfora en tanto los piratas que recrean no parecen ser precisamente temerarios: utilizan armamentos obsoletos (dagas, cañones), los parches en los ojos

les producen dificultades con la puntería y las patas de palo les restan movilidad.

Asimismo, en las tiras y *cartoons* del diario predomina una modalidad de representación que tiende a degradar a los ingleses, tanto civiles como militares, mediante la alusión, generalmente explícita, a su carácter inofensivo. En la representación de las tropas enemigas estos rasgos pueden apreciarse, por ejemplo, en una serie de *cartoons* que enfatizan la idea de que tanto soldados como oficialidad son inexpertos e improvisados que confunden, por ejemplo, las Falkland con Australia ("Vientos", 14/5/82: 11, Pol.) y que incluso muchos de ellos fantasean por ignorantes con arribar a un paraíso de cálidas y doradas playas (figura 4, Dobal, 17/4/82: 44). En esta línea, Landrú argumentaba que el cuerpo de soldados enemigo estaba compuesto por jóvenes desocupados que, al no poder integrarse en el marco de una economía desgastada y en crisis, se lanzaban voluntariamente a la aventura bélica para escapar de su miserable destino ("Desocupados", 15/5/82: 16, Pol.).

Otros frescos exploraron la crítica enfatizando la supuesta inclinación de los ingleses hacia el alcohol, la diversión y los pasatiempos. Así, en los recuadros de Fontanarrosa desfilan voluntarios que se ofrecen para abordar la flota inglesa como medio de transporte para llegar a Copacabana (15/4/82: 56) y es incluso el propio príncipe Andrew –a cargo, durante la guerra, del buque *Invincible*– quien muestra su preocupación por llegar cuanto antes a la zona del conflicto, puesto que está ansioso por comenzar su práctica de esquí acuático (23/4/82: 56).

Los humoristas destacaron también la supuesta ignorancia del ciudadano común inglés retomando los argumentos esgrimidos por la línea editorial del diario, que insiste en que muchos ingleses desconocen incluso la ubicación geográfica de las islas ("*Vox populi, vox Dei*", 11/4/80: 18). También la hombría de los británicos está puesta en cuestión a través de la desnaturalización del uso de la tradicional pollera escocesa por parte de los hombres. Esta connotación machista es incluso explicitada en el diálogo entre dos ciudadanos británicos ataviados por la pluma de Fontanarrosa con las tradicionales faldas tableadas, que se lamentan de no haber "defendido las Falklands como hombres" (figura 5, 7/4/82: 52).

Fontanarrosa también ridiculiza a los ingleses, tanto civiles como militares, al caracterizarlos con una postura exageradamente erguida, lo cual denota un orgullo y una altanería que no se condicen con el contenido textual de los *cartoons*, generando de este modo, mediante el contraste, un efecto irónico que degrada su imagen (figuras 5 y 6, 24/4/82: 40; es de destacar la metonimia del parche en el ojo del almirante como señal de la piratería de las fuerzas inglesas).

Los rasgos exaltados por los humoristas en la representación de los ingleses –cobardía, improvisación, ingenuidad, alcoholismo e ignorancia– no eran novedosos. Por entonces, la propaganda oficial y los medios de prensa se dedicaban a descalificar al adversario a través de distintas estrategias discursivas que apelaban al mismo repertorio. En todo caso, si bien no eran originales, este tipo de expresiones encontraron en el espacio humorístico del diario un lugar más para expresarse en conjunción con la estética y los recursos propios del género, que le aportaron un costado grotesco y absurdo y abonaron de este modo a la construcción generalizada de una imagen triunfalista y exitista de la Argentina.

Ahora bien, los rasgos atribuidos de modo amplio y general en el espacio humorístico de *Clarín* a civiles, jefes militares y soldados ingleses no fueron tan agresivos como los que se utilizaron para caracterizar a Margaret Thatcher, que sin dudas fue el blanco preferido de los humoristas del diario y también de otros medios gráficos, que apelaron a la caricatura y el fotomontaje para denigrar al personaje.[135] En el caso de *Clarín*, el protagonismo de Margaret Thatcher en el espacio humorístico implicó una transformación del lugar y el uso de la caricatura de personajes reales, tanto en la contratapa como en el espacio de Landrú.

En efecto, hasta entonces, en las páginas del diario era únicamente la obra de Landrú la que se caracterizaba por el empleo de caricaturas de personajes de la vida política nacional e internacional para construir sus trabajos. Sin embargo, a partir del estallido del conflicto de Malvinas y a propósito de Margaret Thatcher, la

135 Así, algunas portadas de las revistas *Humor* y *Tal Cual* de los meses de

caricatura desbordó ese espacio y se desparramó por la contratapa para impactar en las obras de Dobal, Ian y Aldo Rivero.[136] Asimismo, se produjo una momentánea y circunstancial suspensión de la habitual caricaturización de personajes de la política nacional en la obra de Landrú dejando como gran protagonista de la caricatura a Margaret Thatcher (secundada intermitentemente por el secretario de Estado estadounidense, Alexander Haig).[137] Esa temporaria paralización de otras caricaturas resalta el impacto crítico y burlesco de la caracterización de la primera ministra y, al mismo tiempo, supone una suspensión en la representación irónica de figuras del oficialismo en el contexto de la guerra.

En el único *cartoon* en el que Ian caricaturizó a Margaret Thatcher (figura 7, 26/4/82: 40), esta aparece en posición de oratoria política entonando "Suuuur, papeloun y después...", recurriendo a un famoso y popular tango para construir la imagen de una Argentina victoriosa (26/04/82: 40).[138] La caricatura exagera el tamaño de las manos y de la mandíbula, elementos que constituyen rasgos de masculinidad que contrastan con el peinado, el atuendo y los accesorios del personaje. Por otra parte, la expresión que el dibujante adjudica a Margaret Thatcher es de un enorme dramatismo: ojos entrecerrados, boca semiabierta y comisuras de los la-

---

abril y mayo (publicitadas por otro lado en las páginas de *Clarín*) a través del fotomontaje y la titulación de notas construyeron desde versiones nazis y vampirescas hasta diabólicas y hechiceras de la primera ministra británica (en Blaustein y Zubieta, 1998: 471 y 476). Vale la pena destacar, asimismo, la caricaturización realizada por Hermenegildo Sábat en las páginas de *Clarín* durante esos meses.

136 Un fenómeno similar, de esporádica aparición de la caricatura política venía ocurriendo en la obra de Dobal a propósito de personajes como Martínez de Hoz y posteriormente Jorge Whebe y Reynaldo Bignone. En cambio, en Ian y Aldo Rivero la aparición de la caricatura política es completamente novedosa y acotada al contexto de Malvinas, y no volverá a repetirse.

137 Sí se encuentran algunos interesantes ejemplos aislados de representación de los protagonistas de la escena nacional, como por ejemplo una única aparición de Galtieri, quien es representado intentando seducir Margaret Thatcher para que lo acompañe en una pieza de baile ("Tango", 26/5/82: 10, Pol.).

138 Ciertamente, "papelón" –significante que reemplaza al original "paredón" del tango–, en lunfardo, significa "bochorno".

bios hacia abajo, como si la primera ministra estuviera a punto de quebrar en llanto. Esta caricatura contrasta enormemente con los trazos habituales de Ian, que tienden a construir personajes con rostros más "neutrales". También contrasta la angulación subjetiva y el plano elegido por el dibujante.

También Landrú participó del fenómeno de caricaturización de Margaret Thatcher representándola con rasgos relativamente constantes que, al exagerar el grosor de su cuello, le otorgan, al igual que en la caricatura de Ian, un aire masculino y en este caso también avejentado, en la medida en que, como se desdibujan las mandíbulas, hay una continuidad directa entre el rostro y el cuello (figura 8, "Thatcher", 27/7/82: 12, Pol.). Sin embargo, estos rasgos masculinizantes recién se estabilizaron a partir de la cuarta aparición del personaje, mientras que las primeras caricaturas, contrariamente, le atribuyen un aspecto más femenino, con cuello más fino y cara más angulosa (figura 9, "Thatcher", 25/4/82: 5, Pol.).

Landrú también utiliza, como recurso novedoso en el contexto del conflicto, la vieja tradición que combina la caricatura del rostro del personaje con rasgos de animales.[139] En este caso, el rostro de Margaret Thatcher aparece fusionado con el cuerpo de un ave de rapiña que construye gráficamente la metáfora de la mujer halcón (en relación con la forma de denominar a los conservadores de la Cámara de los Comunes), que en el *cartoon* es exhibida como rareza en el "Circo Británico" (figura 10, Landrú, "Thatcher", 25/5/82: 12, Pol.). Asimismo, como se aprecia en todas estas imágenes, la metáfora de la animalización también se construye incluyendo grandes paletas dentales en el rostro de Thatcher, que en el caso de la figura 8, al complementarse con el menú elegido por la primera ministra –"paloma de la paz en

139 Si bien Landrú tiene una larga tradición de representar personajes políticos a través de figuras de animales (por ejemplo, el famoso dibujo de la morsa encarnando al presidente de facto Juan Carlos Onganía, que le valió el cierre de su famosa revista *Tía Vicenta*), no es habitual en su obra, en cambio, la combinación de la caricatura de un personaje con rasgos de animales.

escabeche"–, no deja lugar a dudas que la intención del dibujante es comunicar la idea de rapacidad.

Por su parte, Aldo Rivero incorpora en una sola ocasión una caricaturización de la primera ministra que constituye, al igual que en el caso de Ian, la única caricatura de un personaje de la vida real construida a lo largo de todo el período analizado. En este caso, la caracterización se destaca por el desproporcionado tamaño de la cabeza de Margaret Thatcher (rasgo no habitual ni característico de los personajes creados por este dibujante), la cual contrasta con las finas manos y sus largos dedos. La expresión del rostro, en este caso, está inusualmente exagerada. Pareciera que más que una cara, la de Thatcher fuera una careta, una máscara. Sus pequeños ojos contrastan con le enormidad de sus dientes, que también, al igual que en el caso de Landrú, connotan su enorme ambición invasora, y resaltan el ceño fruncido tanto como la prominencia de sus pómulos. Esta conjunción de caracteres da por resultado una expresión verdaderamente dramática, lo que por otra parte es coherente con lo que el personaje profiere en este *cartoon*: "Anoche tuve una pesadilla. Soñé que me postulaban para el Premio Nobel de la Paz" (8/6/82: 52). En este caso, no es la contradicción entre dibujo y texto lo que construye el efecto irónico sino la articulación absurda entre el sueño-pesadilla y su contenido (figura 11, Rivero, 8/6/82: 52). Al igual que Landrú, Rivero elije exaltar el carácter expansionista y rapaz del personaje.

Pero además de estos rasgos iconográficos específicos, Margaret Thatcher aparece muchas veces caracterizada con varios de los rasgos atribuidos de modo más genérico a los ingleses: se la asocia con la ignorancia, con la mala comandancia de un ejército, encima mal abastecido, con los ímpetus despiadadamente expansionistas y sanguinarios. La primera ministra inglesa es mostrada incluso como persona no grata para sus propios compatriotas y para las mismas Naciones Unidas.

Si bien la gran mayoría de estas alusiones están enmarcadas dentro del anticolonialismo, es interesante destacar que muchas veces aparecen también atravesadas fuertemente por un componente peyorativo de género que confirma las intenciones connotativas de algunos rasgos del dibujo. Así, por ejemplo, un perso-

naje de Fontanarrosa, que representa a un hombre de mediana edad perteneciente a los sectores populares (lo que está sugerido por su actitud física de desgano y derrota, la barba crecida y la camiseta que lo cubre) confiesa: "Yo ya no entiendo nada. Esto de Margaret Thatcher, ¿será imperialismo, colonialismo o feminismo?" (30/4/82: 44). De un modo similar, Crist trabajaba la cuestión del machismo en la idiosincrasia de las clases medias al dibujar a un hombre que comenta con altanería que si las mujeres conducen los países del mismo modo que los automóviles, es probable que los devuelvan chocados (17/5/82: 44). También Dobal incursiona en el prejuicio de género, pero a partir de la caracterización del marido de Margaret Thatcher, quien aparece totalmente subordinado a las imposiciones de su mujer haciéndose cargo de las tareas domésticas tradicionalmente asociadas con el trabajo femenino (26/4/82: 40).

En cambio, Caloi utiliza la apelación a estos prejuicios pero para poner al machismo tibiamente en cuestión Así, mientras que Clemente defiende con ahínco la postura machista en una discusión con una joven feminista, termina asumiendo que en realidad es Margaret Thatcher la que debe quedarse en casa lavando los platos y que eso no es necesariamente extensible a todas las mujeres (14/4/82: 56). Finalmente, Tabaré y Viuti describen un camino inverso. Es decir que sus personajes asumen posturas antimachistas que, sin embargo, ante el personaje de Margaret Thatcher deben ser discutidas. Así, mientras el Linyera de Tabaré cuestiona el prejuicio según el cual las mujeres no saben conducir y deben quedarse lavando los platos, en este caso es Diógenes quien reflexiona que lamentablemente "Margaret se encarga de contradecir[lo]" (2/5/82: 48). De un modo similar, uno de los personajes de Viuti, que protagoniza una conversación en la oficina, afirma: "Yo siempre dije que las mujeres contribuirían a humanizar la política... Pero esta fulana me quemó los papeles". Sin embargo, en este último ejemplo la balanza vuelve a inclinarse críticamente hacia el machismo, puesto que es finalmente una mujer la que remata la tira criticando a los ingleses y su falta de virilidad: "...Y cómo estarán en baja los ingleses, para que una mujer se tenga que venir tan lejos a buscar guerra" (4/5/82: 48)

–utilizando, en este caso, el significante "guerra" en un doble sentido puesto que, en términos coloquiales, "buscar guerra" significa "buscar sexo"–.

De modo que en la causa de Malvinas se entremezclan valores y tradiciones diversas y heterogéneas que comprenden, desde distintas vertientes, el anticolonialismo y el antiimperialismo junto con tradiciones machistas largamente asentadas en la cultura argentina que exponen incluso las formas más clásicas de esos prejuicios: lavar los platos *versus* conducir un automóvil.

DESDE LOS MÁRGENES

Pero los humoristas de *Clarín* no sólo participaron abonando los discursos y estrategias argumentativas oficialistas. Ciertamente, el espacio humorístico posibilitó la expresión de otras posturas, autónomas y críticas de la oficial. Esta dimensión se vuelve particularmente visible en las distintas tradiciones políticas que se anudan en torno al tópico nacionalista, que por entonces delineaba, de igual modo que el anticolonialista, los contornos de un "nosotros" amplio y abarcativo que se movilizaba para la guerra. El humor gráfico fue así un vehículo para expresar algunas de esas tradiciones políticas, tanto las que confluyeron con el oficialismo como aquellas otras que desde los márgenes del nacionalismo abrieron otros sentidos, antiautoritarios, populares y democratizantes e incluso críticos del nacionalismo exacerbado.[140]

Comencemos señalando, en primera instancia, la expresión en la contratapa de una postura nacionalista que podríamos llamar "esencialista militante", que expone el discurso oficialista desde

140 A diferencia del enfoque adoptado para el estudio de otros aspectos, en este apartado la impronta autoral se impone como criterio de análisis. Sin embargo, es preciso aclarar que las delimitaciones y contrastes propuestos no son de ningún modo rígidos sino que más bien muestran tendencias que describen las preferencias e inclinaciones de los distintos humoristas.

el núcleo duro de sus argumentos. Se trata de los casos en los que el *cartoon* es utilizado como un medio para expresar la adhesión explícita tanto a la guerra como a las actitudes de rechazo hacia lo inglés y los ingleses, al tiempo que para exaltar los símbolos patrios. Por otro lado, desde esta perspectiva hegemónica, los valores expuestos se expresan positivamente sin la mediación de ningún tipo de distanciamiento textual que permita el advenimiento de la ironía.

El exponente por excelencia de esta postura es Dobal, quien a lo largo del conflicto con Gran Bretaña construyó escenas protagonizadas por diversos personajes que enuncian sentidos y valores propios de un nacionalismo tradicional y esencialista: "Para los ingleses el problema de las Malvinas es político; para nosotros, en cambio, es una reivindicación que tiene que ver con nuestra identidad..." (8/4/82: 48) al tiempo que profiere a través de sus criaturas la delimitación también esencialista del colectivo nacional, por ejemplo, al hacer mencionar a un personaje la cuestión de "nuestras *recuperadas Malvinas*" (23/4/82: 56; el destacado me pertenece).

Asimismo, Dobal construye escenas que representan, sin ningún tipo de ironía, las actitudes decididamente chauvinistas de sus orgullosos personajes –que por ejemplo deciden dejar de usar la "llave inglesa" (24/5/82: 40) o reemplazar los cursos acelerados de inglés por cursos acelerados para olvidarlo (26/5/82: 56).[141] Se aprecia en estas viñetas una función especular, puesto que en ellas se confunden o superponen, a través de la crónica costumbrista, el retrato de las modalidades en que el conflicto bélico afectó a la mayoría de los ciudadanos argentinos con lo que parecen ser los sentimientos nacionalistas del propio autor. Estas representaciones tan burdas chocaron incluso con la línea editorial del diario,

141 Un único ejemplo ofrecido por Dobal muestra los límites de este tipo de representación a través de su uso irónico. Se trata de un *cartoon* protagonizado por un hombre que carga pesados bultos al hombro durante un día sábado como repudio al sábado inglés (13/6/82: 52). Sin embargo, este ejemplo aislado no llega a romper con la tónica dominante que caracteriza la postura de Dobal.

la cual, una vez terminada la guerra y destacando "el regreso hacia lo nacional" que supuso el conflicto por Malvinas, condenó los "esporádicos estallidos de reprobable chauvinismo y de algunos brotes antibritánicos" que se observaron durante este ("Un nuevo marco", 2/7/82: 10).

Por otra parte, en el análisis del nacionalismo expuesto por Dobal hay que considerar la larga tradición de exaltación de los símbolos nacionales en sus *cartoons* a propósito de coyunturas que convocan y movilizan la identidad nacional. Dicha exaltación se hizo particularmente visible en el contexto del Mundial de Fútbol de 1978, llegando incluso en algunos casos a reforzar con eslóganes ciertos tópicos utilizados por el régimen militar para limpiar la imagen del país en el exterior, como por ejemplo el *cartoon* en donde la bandera nacional es mostrada como la encarnación de la *libertad*, la *civilización* y la *justicia* (20/6/78: 32). En el caso de Malvinas, esta perspectiva es notable, sobre todo a posteriori, en la conmemoración del primer aniversario del desembarco argentino en las islas, en una viñeta que muestra una flameante bandera argentina tan larga que su fin no se ve dentro del recuadro, acompañada de una leyenda según la cual "... [un día] como hoy [la bandera nacional] quiere volver a llegar hasta el paralelo 52°, meridiano 59°" –en referencia a la localización geográfica de las islas– (figura 12, 2/4/83: 32).

Pero si Dobal inscribió el nacionalismo oficialista exacerbado en la contratapa de *Clarín*, otros humoristas expresaron una actitud diametralmente opuesta, consistente en la explícita toma de distancia, efectuada mediante la burla, respecto a las actitudes chauvinistas de la población, lo que permitió la emergencia de la ironía y por lo tanto, de la crítica.

Particularmente Fontanarrosa, exponente por excelencia de este *nacionalismo crítico*, utiliza sus *cartoons* para traer a la superficie algunas pequeñas trampas o engaños cotidianos de la gente común. Por ejemplo, un vendedor de ropa reconoce que el cachemir inglés que un cliente duda en comprarle, en el marco del nacionalismo exaltado por el enfrentamiento bélico, en realidad está confeccionado en talleres del Gran Buenos Aires, por lo que no debería representar –insiste el vendedor– ningún problema

para la conciencia patriótica... (20/5/82: 52). Más aún, Fontanarrosa tomó algunos espacios voluntarios de acción colectiva de apoyo a la guerra como medio para la burla de la exaltación, por ejemplo al dibujar una escena en la cual a un hombre pretende deshacerse de su poco agraciada esposa ofreciéndola como "donación" para el Fondo Patriótico –organizado para apoyar la "recuperación" de las islas–, ante el rechazo tajante del encargado de la colecta (figura 13, 13/5/82: 48).[142]

Una postura intermedia entre la perspectiva crítica de Fontanarrosa y el chauvinismo de Dobal la encontramos en la obra de Landrú, quien representó actitudes de boicot y repudio a los ingleses por parte de los ciudadanos argentinos a través de distintos personajes de la vida urbana. A diferencia de la obra de Dobal, los *cartoons* de Landrú tienen un efecto gracioso, puesto que exageran las posturas chauvinistas de los argentinos llevándolas hasta el grotesco, pero sin llegar a la ruptura irónica como en Fontanarrosa. Por ejemplo, en su obra hallamos comentarios graciosos a propósito de los nombres europeizantes de cadenas comerciales, o relativos a lugares de la ciudad asociados de algún modo con el mundo anglosajón. Así, sus personajes sugieren que la "Torre de los Ingleses" debería pasar a llamarse "Torre de los Argentinos"; los *pubs* y whiskerías, "vinerías" ("Cambios", 18/5/82: 11, Pol.), mientras que el supermercado "Común Europeo" debería ser objeto de boicot de consumo por parte de las amas de casa ("Boicot", 16/5/82: 18, Pol.).

Junto a estas actitudes contrastantes, encontramos en la contratapa de *Clarín* la expresión de un *patriotismo popular tradicional.* Se trata de una visión que expresa el nacionalismo a través de lo telúrico, principalmente mediante la creación de escenarios y personajes gauchescos que muestran su perplejidad ante los avances tecnológicos y rescatan los elementos tradicionales de la

142 Que se trata de un nacionalismo crítico y no de una crítica al nacionalismo es algo que se hace evidente al incorporar estos *cartoons* a todo el resto de la serie que Fontanarrosa dedica al tema Malvinas, donde, como se vio, hay una voluntad insistente de participar en la denigración de los ingleses.

Argentina. En este caso, Crist, exponente central de esta perspectiva, elige además incorporar una dimensión generacional en la que la voz protagónica recae en un gaucho anciano, el "agüelo" –protagonista frecuente de sus viñetas–, como modo de apelar a la tradición y las raíces nacionales (figura 14, 20/5/82: 51). Así, a las reivindicaciones nacionalistas y chauvinistas se les sobreimprime una perspectiva que exalta las tradiciones locales y las contrapone con las costumbres y modas foráneas. "¿Se da cuenta, Centeno, que este es un enfrentamiento de fondo? Son los Beatles contra los Chalchaleros, Gardel contra Tom Jones, el mate contra el té, Picadilly Circus contra el picadillo de carne CAP, el Rolls Royce contra el rastrojero, en fin, es la rubia Albión contra la rubia Mireya", dice un hombre con pañuelo, sombrero y rastra con hebilla y monedas a otro igualmente ataviado (18/5/82: 60). En este caso, el extrañamiento con ese mundo telúrico construye una distancia que imposibilita la plena identificación del autor con el personaje.

Caloi expresó a través de su personaje un nacionalismo que reivindica las Malvinas como causa popular, como emblema de un pueblo ignorado y avasallado por el régimen poniendo en locución un *nacionalismo popular antiautoritario*.[143] Así, vemos que Clemente se jacta de haber inventado un nuevo verbo, "soberanizar", al cual considera de "actualidá y de mucha utilidá", puesto que se puede aplicar tanto para "soberanizar las Malvinas" como para "soberanizar la política y soberanizar la economía" (9/5/82: 52). Insistiendo con esta articulación entre la cuestión de la soberanía territorial y la soberanía social y política, unas semanas más tarde Clemente lanzaba un llamado para "sobera-

143 Esta postura visible en 1982, tal como plantea Rosana Guber, recoge una larga tradición ligada al revisionismo de izquierda, que mediante la recuperación de la figura del gaucho Rivero (mítico personaje que habría resistido la ocupación de las Malvinas por los ingleses) se presenta al mismo tiempo como emblemática de un pueblo ignorado por sus gobiernos y perseguido por el gigante imperial, tradición que fue luego recogida por el peronismo, para inventarse un lugar en la historia argentina como compensadora de la exclusión política y social de las mayorías (Guber, 2001: 103).

nizar todo" y "terminar con todas las armas que nos opriman" –usando como recurso metafórico la destrucción del marco constrictor de la viñeta –(figura 15, 31/5/82: 52). Pero Clemente también quiere "soberanizar" la música y la cultura (7/5/82: 48) y reivindica el lunfardo en oposición a nombres y palabras anglófilas (18/5/82: 52), de modo que en esta arista y desde un postura ideológica por completo divergente, Caloi se reencuentra con Dobal en la expresión de una actitud antiinglesa filochauvinista.

Como se advierte, en el marco de la "malvinización" del humor, la tematización de los sentimientos nacionalistas movilizados en el contexto de la guerra fue el eje más propicio para que emergieran a la superficie las heterogeneidades y claras fracturas con la postura oficialista y su contratara especular: la de la línea editorial de *Clarín*. Y fue en verdad el único, puesto que los humoristas no sólo participaron activamente del repudio colectivo a los ingleses y la reivindicación de la causa argentina en el marco del extendido anticolonialismo –aun a costa de justificar la acción del gobierno militar–, sino porque también fueron presa ellos mismos de la campaña de prensa favorable al oficialismo que tergiversó la información del escenario de guerra.

PARTES DE GUERRA

Durante el período del conflicto con Gran Bretaña, semanarios, prensa escrita y programas de radio y televisión se encargaron con frenesí de divulgar información sobre el escenario de guerra. Fundamentalmente a partir de la recepción de los partes militares, pero también nutriéndose de cables de agencias extranjeras, enviados especiales, reportajes, notas de opinión, etc., los medios de comunicación tuvieron un papel protagónico en la movilización social y lo hicieron difundiendo, hasta último momento, la falsa imagen de una Argentina potente y victoriosa (Blaustein y Zubieta, 1998; Novaro y Palermo, 2003; Verbitsky, 2002; Escudero, 1996, entre otros).

Y el humor gráfico de *Clarín* no constituye una excepción a la regla. Considerando que los humoristas se alimentan de la lectura minuciosa de la información diaria desplegada por la prensa, se desprende que ellos mismos fueron lectores cautivos por lo que, generalmente, sus crónicas cumplieron la función de exacerbar los sentidos ya antes construidos por la crónica "seria". Así, a diferencia de otras dimensiones del conflicto con Gran Bretaña en las cuales los humoristas mostraron una relativa independencia con respecto a los discursos hegemónicos y a la palabra institucional del diario, en el caso de las crónicas de guerra el humor gráfico funcionó especularmente como un potente vehículo para reforzar la idea de que la Argentina estaba ganando la guerra contra una de las naciones más potentes del mundo.[144]

PARTE NÚMERO 1: "NOS INVADEN LOS ARGENTINOS"

En horas de la madrugada del 2 de abril se produjo el desembarco de las tropas argentinas en las islas Malvinas y la subsiguiente toma de Port Stanley (nombre inglés de la capital del archipiélago). Acto seguido, la respuesta inglesa no se hizo esperar: el día 3, Margaret Thatcher intervino en la Cámara de los Comunes para debatir la cuestión de Malvinas, anunciando la organización de una fuerza aeronaval especial, la creación de un gabinete de guerra y la "renuncia" del ministro de Asuntos Exteriores, lord Carrington. En menos de una semana consiguió el pleno apoyo de la Comunidad Económica Europea, de la Organización para el Tratado del Atlántico Norte y de las Naciones Unidas. A partir de entonces se inicia la crónica diaria del conflicto, que recorre los setenta y cuatro días que van desde el desembarco hasta la rendición argentina el 14 de junio. Esas crónicas reconocen un importante antecedente en la escalada de noticias referidas a las negociaciones diplomáticas prelimina-

144 Sin embargo, esta función especular mantuvo algunos márgenes de autonomía expresados, por ejemplo, en la demorada aparición de las primeras representaciones del escenario de guerra.

da con enormes fotos en las portadas de las ediciones de los días subsiguientes. En efecto, esta noticia dio pie a la publicación de dos viñetas de Dobal que mostraban las repercusiones de las bajas inglesas tanto entre los ciudadanos argentinos que se mofan de la ineficiencia de los Harrier (25/5/82: 52) como en el sufrimiento de Margaret Thatcher, quien llora en su despacho por la información recibida desde el teatro de operaciones (27/5/82: 52). También Fontanarrosa retomó con declarada ironía la temática del colonialismo inglés:

> —Me extraña que siga sosteniendo que los argentinos son indios, sir Morris. ¿Cómo explica entonces lo del *Sheffield*?
> —Flechas incendiarias (27/5/82: 52).

PARTE NÚMERO 4: EL *INVINCIBLE* EN LLAMAS

El día 27 de mayo se produce el desembarco británico en el estrecho de San Carlos y la subsiguiente captura de Puerto Argentino por parte de paracaidistas ingleses, arrojando por resultado centenares de prisioneros argentinos y la certeza del avance inminente de las fuerzas inglesas. Sin embargo, a pesar de que la derrota parecía inminente, tanto los titulares como las noticias brindadas por *Clarín* van a insistir hasta último momento con la imagen de una Argentina fuerte y resistente. En efecto, el diario explotará al máximo la información brindada el día 31, según la cual el portaaviones británico *Invincible* había sufrido daños ocasionados por "un operativo de audaces características" protagonizado por aviones de la Armada y la Fuerza Aérea Argentina ("El *Invincible* fue seriamente averiado", 31/5/82: 1).

Continuando con el funcionamiento descrito anteriormente, las múltiples noticias sobre el *Invincible* averiado de los días siguientes darán pie a una nutrida serie de referencias humorísticas que se publicarán a comienzos de junio y reforzarán la apuesta del diario de resaltar la debilidad del enemigo para sostener la imagen de una Argentina invicta a pesar de todo. Así, mientras que Landrú se burla de Margaret Thatcher por la mala calidad de su tecnología

el 6 de abril la pérdida de las islas por parte de Gran Bretaña ("Gran Bretaña", 6/4/82: 21, Pol.) y haciendo hincapié, incluso, en el entusiasmo de los gauchos-*kelpers* que celebran el triunfo argentino alegando que "Ya estaba[n] cansado[s] del frac" (se trata del ya mencionado "Vestimenta", 11/4/82: 7).

PARTE NÚMERO 2: "ESTOS INGLESES DEBEN ESTAR MUERTOS DE FRÍO..."

Adentrado ya el mes de abril, sin embargo, y a pesar del manejo informativo realizado por la Junta, algunas noticias anticipan la complejización de un escenario que ya evidencia los riesgos para la Argentina. En efecto, el 12 de abril la *Task Force* británica (integradas por el rompehielos *Endurance*, los destructores *Plymouth* y *Antrim* y la fragata *Brillant*) inicia el bloqueo naval a las islas con la flota que tiene en zona mientras espera los refuerzos navales que ya están encaminados hacia el teatro de operaciones, al tiempo que *Clarín* y los otros diarios nacionales anticipan el evidente fracaso de las negociaciones encabezadas por Alexander Haig para evitar el estallido bélico.

A pesar de estos indicios, los humoristas de *Clarín* siguieron prestando escasa atención al inminente enfrentamiento armado. De hecho, eran muy pocas las referencias, aisladas e incluso anacrónicas en medio de las profusas burlas hacia el enemigo y denuncias sobre el colonialismo inglés. Entre ellas, se publica un *cartoon* de Ian que, de modo relativamente tardío, toma como excusa la ola de rumores desatada a fines de marzo sobre un supuesto submarino nuclear británico, el *Superb*, que, según se decía, viajaba con rumbo desconocido, presuntamente a la zona del conflicto. Ese rumor, proveniente de Londres y basado en télex de agencias europeas, fue publicado por *Clarín* en una noticia de tinte disuasivo el 31 de marzo. Inmediatamente se convirtió en objeto de diversas conjeturas, pronunciamientos y desmentidas. Con el transcurso de las horas, la versión fue adquiriendo cada vez mayores grados de verosimilitud para los lectores y alcanzó pronto, aun antes del desembarco argentino en las islas, la categoría de certeza (Escudero, 1996: 145-149).

res, sus marchas y contramarchas hasta su virtual fracaso en las antesalas del desembarco argentino, noticias que fueron comentadas e interpretadas por el espacio editorial y fueron asimismo recogidas por los humoristas, que se concentraron, fundamentalmente, en desprestigiar a las Naciones Unidas y en resaltar el estancamiento de las negociaciones.

Si bien la Junta Militar logró mantener en secreto el plan del desembarco hasta por lo menos cuarenta y ocho horas antes de su concreción, hay alguna referencia en el humor que anticipa la acción militar. En este caso, fue Landrú quien el 30 de marzo publicó un *cartoon* que muestra a tres piratas (caracterizados con armas obsoletas) asustados porque "nos invaden los argentinos" (véase la figura 3). A pesar de que el 30 de marzo no se conocían los planes de la Junta, posiblemente este *cartoon* esté inspirado en algunos hechos que precedieron al desembarco y que de algún modo anticiparon una escalada que, aunque de resolución entonces incierta, podía abrir márgenes para imaginar, sobre todo en el universo humorístico, la acción argentina. De hecho, cuando este *cartoon* se publicó para los ingleses era ya inminente una invasión argentina a las islas, por lo que Margaret Thatcher había decidido enviar una flota de guerra desde Gran Bretaña para reforzar la capacidad de resistencia del rompehielos *Endurance*, que estaba apostado en Puerto Stanley. Los antecedentes inmediatos a esta decisión hay que buscarlos en los hechos desatados el 19 de marzo, cuando fue izada una bandera argentina en las islas, y el día 20, cuando Margaret Thatcher decidió enviar al *Endurance* con veinticuatro soldados de marina al tiempo que organizaba una protesta diplomática en Buenos Aires.

Una vez producido el desembarco, la cuestión de las Malvinas se instaló con fuerza en los espacios informativo y editorial de *Clarín*. Sin embargo, los primeros *cartoons* destinados a referenciar las crónicas del conflicto son llamativamente escasos y tardíos, y durante las dos primeras semanas es solamente Landrú quien menciona los acontecimientos, y lo hace con un importante tono triunfalista que parece anticipar muy tempranamente los resultados esperados de la contienda. De este modo, el espacio humorístico de Landrú refuerza el optimismo de la Argentina anunciando

construir y fortalecer la batalla argumental contra Gran Bretaña que por opinar o reflexionar sobre la inminente batalla real. De hecho, en el único editorial en que *Clarín* se adentra en el tema una vez iniciado el bloqueo naval, desestima que los británicos estén en condiciones de defender militarmente a las islas ya que, argumenta, a pesar de ser muchos y de contar con un alto espíritu de combate y medios modernos, esas virtudes quedan contrarrestadas por la distancia a que debe operar la flota y por el creciente cuestionamiento de la ciudadanía hacia la administración conservadora ("Ante el bloqueo", 12/4/82: 12). Ambas actitudes, la del espacio editorial y la de los humoristas contrastan, por otro lado, con la enorme importancia y perspectiva casi apologética que desde las otras secciones del diario se le otorga a la cuestión bélica.

Recién el 25 de abril aparece en la contratapa de *Clarín* el primer *cartoon* que recrea el escenario del conflicto. Es de Dobal y representa un barco inglés a duras penas manteniéndose a flote en alta mar, en medio de un inmenso temporal (figura 17, 25/4/82: 52). Ciertamente, el 21 de abril se habían realizado las primeras aproximaciones de la flota británica a las islas, en condiciones atmosféricas sumamente adversas; aproximaciones que fueron informadas por *Clarín* en notas de tapa en los subsiguientes días. Lo llamativo, en todo caso, es que la publicación del *cartoon* de Dobal coincide con el día en que la flota británica, tras varias jornadas de marchas y contramarchas y de encarnizados enfrentamientos con las fuerzas argentinas, logró finalmente desembarcar y ocupar las islas de modo que esa representación anacrónica de los hechos tendió a desplazar el impacto del contundente avance británico.

A partir de entonces prácticamente no volverá a haber durante varios días ninguna referencia a la situación bélica en los espacios humorísticos. Ese mutismo coincidía con algunas noticias que anunciaban, finalmente y a pesar de los artilugios ensayados, la inferioridad numérica en el combate ("Resisten en las Georgias la invasión británica: continúan combatiendo pese a la superioridad numérica de los invasores", 26/4/82: 1) y la rendición argentina ("Las tropas inglesas controlan las islas y los efectivos argentinos se rindieron a los atacantes", 26/4/82: 5) firmada por Alfredo

Pero de acuerdo con el tardío *cartoon* de Ian, lejos de tratarse de una poderosa nave bélica equipada con tecnología atómica, el *Superb* era en realidad un león –emblema del escudo real de Gran Bretaña– viejo y exhausto que se desplazaba bajo las aguas marinas llevando en su lomo, a modo de señuelo, un casco de submarino bélico asomado a la superficie. Se destaca, asimismo, la presencia de un pez que se burla al observar los desmesurados esfuerzos que realiza el león para avanzar en alta mar (figura 16, 14/4/82: 56). Lo llamativo es que durante el período en el cual circuló el rumor del *Superb* ningún humorista hizo referencia a la cuestión, mientras que este *cartoon* se publica cuando ya se ha iniciado el bloqueo naval británico y cuando el colapso de las negociaciones indica que la resolución del conflicto no será pacífica. De modo que mientras la situación parece agravarse en el escenario real, el mundo imaginario construido por el humorista insiste en que se trata de infundados rumores, ya que el "poderoso" enemigo no es más que un fiasco, y abona al mismo tiempo la estrategia discursiva que desresponsabiliza a la Argentina, en tanto los rumores sobre el *Superb* fueron previos al desembarco del 2 de abril.

Un par de días más tarde, otro *cartoon* de Ian, bordeando prácticamente la negación, reafirma la indiferencia y la escasa atención brindada por los humoristas al teatro de operaciones. Allí Ian recrea una conversación entre dos *kelpers* –encarnados en sendas ovejas– que especulan acerca del frío que deben tener los ingleses, ya que envían una gran cantidad de barcos a buscar lana a las islas (16/4/82: 56), reinterpretando así la marcha de la flota británica por el Atlántico Sur. De modo similar, días más tarde Tabaré muestra la misma negación al hacer decir al Linyera que "según las declaraciones, nadie quiere una guerra. Nosotros no... ellos no... los norteamericanos no... la OEA no... Entonces, ¿la flota inglesa vendrá como refuerzo para evitar un ataque extraterrestre...?" (22/4/82: 52).

La escasa atención y la completa minimización del riesgo de un enfrentamiento bélico que los humoristas ofrecen en las primeras semanas del conflicto es similar al comportamiento de la línea editorial de *Clarín*, que hasta el momento se había mostrado más preocupada por exaltar y aplaudir la "reconquista" de las islas y por

Interior, general Ibérico Saint Jean, que la Argentina considera terminado el camino diplomático y que "se defenderá con todos sus recursos", al tiempo que informa que el gobierno de Ronald Reagan anunció su "respaldo político y material a Londres y la suspensión de asistencia militar y económica a la Argentina".

El 2 de mayo se informa que el día anterior, además de haber sido "rechazados tres intentos de desembarco de la infantería británica, perdiendo la fuerza invasora cinco aviones Harrier y dos helicópteros [...], aviones argentinos atacaron la flota, provocando severos daños a una fragata y averías menores a otras tres" ("Pérdidas británicas en intentos de desembarco y dura lucha aeronaval", *Clarín*, 2/5/81: 1).[148]

A partir de entonces y hasta finales de mes, los ataques de la aviación argentina a la flota británica se constituyeron en el nudo central y reiterativo de los datos de guerra difundidos por los medios, lo que transformó el discurso de la información en una verdadera narración épica (Escudero, 1996: 96-97) y contribuyó a la construcción de una imagen de revancha argentina basada en el combate contra una fuerza técnicamente superior, gracias al coraje y las convicciones de los argentinos (Lorenz, 2006: 75).

En ese contexto, el hundimiento del crucero *ARA General Belgrano*, que se encontraba fuera de la zona de exclusión, ocurrido el 2 de mayo a causa del disparo de torpedos desde el submarino atómico inglés *Conqueror*, pasó relativamente inadvertido en el marco informativo. Tan es así que *Clarín* informó el suceso en el cuerpo del diario recién al día siguiente del hundimiento; el 4 la cuestión del *Belgrano* ocupó la primera plana, y allí permaneció durante algunos días, pero enfocada desde la óptica de los trabajos de rescate de los sobrevivientes.

Mientras tanto, en el espacio humorístico comienza una serie, no muy nutrida pero insistente, que aborda como tema exclusivo las bajas de los ingleses y toma ahora sí un ritmo intenso de crónica que secunda la tónica informativa del diario: privilegiar

148 Noticia reforzada unos días más tarde con el titular "Argentina hundió un destructor y abatió dos aviones" (5/5/82:1).

Astiz, al mando de las tropas argentinas, a bordo del rompehielos *Endurance*.[145]

Aun en ese contexto, cuando las expectativas y el manejo de la información advirtieron a un gran número de ciudadanos que había que prepararse para una posible situación de guerra, en el espacio humorístico siguieron apareciendo escasísimas y aisladas referencias a la escalada bélica. Un ejemplo casi único, en este sentido, lo encontramos en un *cartoon* de Tabaré publicado en las antesalas del esperado estallido bélico una vez que los ingleses desembarcaron en la zona del conflicto. Allí, Tabaré recreó los miedos que la situación podía despertar entre la población mostrando al Linyera, encarnación de cierto sentido común, decidido a practicar el "despertar sorpresa" "para estar a tono con la época" (figura 18, 28/4/82: 46).[146]

PARTE NÚMERO 3: "HICIMOS POMADA UN PORTAAVIONES"

Los acontecimientos se precipitan e imponen con contundencia el peso de lo real. Así, y aun habiendo publicado en tapa en días anteriores las desmentidas al desembarco británico ensayadas por el régimen,[147] el 30 de abril *Clarín* anuncia como principal titular el "Estado de guerra en el Atlántico Sur" toda vez que el bloqueo inglés de doscientas millas se ha hecho total. En esta línea, al día siguiente publica en la primera página y en grandes letras, retomando el mensaje oficial leído a los periodistas por el ministro del

145 Es interesante que en tapa *Clarín* anuncia la superioridad numérica del enemigo, mientras que para la noticia de la rendición se reserva la página 5 de esa misma edición.

146 Unos pocos días antes de la publicación de esta tira, *Clarín* había difundido una publicidad de la revista *Tal Cual* en la que se advertía a la población sobre "qué hacer en tiempo de guerra", y brindaba diez recomendaciones que incluían cómo reaccionar en caso de que suene la alarma de bombardeo (véase Blaustein y Zubieta, 1998: 475).

147 Desmentidas que coinciden con un importante y numeroso acto convocado por la CGT y la Multisectorial y realizado en Plaza de Mayo en el cual, según informa el diario, unas diez mil personas gritaron consignas y exhibieron carteles contrarios al Gobierno ("Apoyo y críticas en un acto en Plaza de Mayo", 27/4/82: 10).

la estrategia de priorizar la información relativa a las pérdidas y debilidades de la flota inglesa. Una de ellas, de Landrú, muestra al *Hermes* –portaaviones inglés que se incendió al descender un Harrier que había sido alcanzado por una metralla argentina– hundiéndose en alta mar mientras que su capitán se dirige a un remero que pasa por allí intentando desmentir que la embarcación tuviera una avería (figura 19, "Woodward", 15/5/82: 4). Se trata, por cierto, de la primera representación que realizó el humorista del escenario bélico.

Por su parte, Crist, que hasta el momento había permanecido al margen de las crónicas de guerra, muestra en un *cartoon* publicado ese mismo día un diálogo que se sucede en un escenario gauchesco, en el que un hombre se dirige a su "agüelo" comentándole que "les hundimos un barco a los ingleses" con un "misil inteligente" (15/5/82: 44). Similar propuesta publicó al día siguiente, mostrando los diálogos entre estos mismos personajes a propósito de "esa arma terrible con la que le hundimos un barco a los ingleses" (16/5/82: 52), refiriéndose a los famosos misiles Exocet –misiles antibuque de fabricación francesa que constituyeron el arma más peligrosa empleada por las fuerzas argentinas– que hundieron al *Sheffield*.

Estas menciones sobre las victorias argentinas en los enfrentamientos y la reaparición de las hasta ese momento escasísimas representaciones del escenario bélico dará paso, por un breve lapso, a un período de silencio en el cual sólo reaparecerá la mencionada insistencia en la asociación entre los ingleses y los piratas (Ian, 16/5/82: 52) y sus inclinaciones hacia el alcoholismo (Ian, 20/5/82: 52).

Sin embargo, como si estuviera al acecho, esperando la excusa para emerger nuevamente, la tendencia a exagerar las bajas inglesas e ignorar las argentinas reaparecerá en los *cartoons* a raíz de la información brindada por *Clarín* el día 22 en primera plana, según la cual en el marco de "una encarnizada lucha [...] el 70% de las unidades navales de Gran Bretaña habrían quedado fuera de combate [mientras que] tres aviones Sea Harrier y dos helicópteros agresores fueron abatidos" ("Comenzó la batalla por Malvinas", *Clarín*, 22/5/82: 1). Esta noticia fue reforzada e ilustra-

las noticias que resaltan las dificultades de las fuerzas enemigas en contraposición con los éxitos de las argentinas. Así, Viuti pondrá en boca de uno de sus personajes que les "hicimos pomada un portaaviones" a los ingleses (3/5/82: 44) mientras que un *cartoon* de Fontanarrosa muestra a dos ingleses entrados en tragos comentando que sabían que "los Sea Harrier eran de despegue vertical" pero que no les habían informado "que también son de caída vertical" (5/5/82: 56). El mismo Fontanarrosa expresó el ejemplo más extremo en esta postura, al representar un diálogo que se sucede dentro de una embarcación de guerra donde un teniente se dirige a su superior mostrando sus dedos índice y medio mientras esconde el resto, gesto que será mal interpretado por el almirante:

> —¡Congratulaciones, teniente Fleming! ¿Victoria?
> —No. Nos derribaron dos Harrier, Almirante [aclarando que la señal realizada con la mano no refería a una "V" de "victoria" sino al número "II"] (12/5/82: 56).

Ian reforzó la construcción épica de la revancha argentina al sugerir la idea de que ante una tecnología superior los argentinos responden con un comportamiento y una moral intachables: "¿Cómo se llaman esas armas secretas de lous [sic] argentinous [sic]?", pregunta en el *cartoon* John Nott –entonces ministro de Defensa de Margaret Thatcher– a un jefe militar; "Dignidad y serenidad, sir", responde este (12/5/82: 52).

A pesar de que secundariamente *Clarín* brindó alguna información sobre los contratiempos y bajas sufridos por las fuerzas nacionales, ese costado de la realidad estuvo prácticamente elidido del espacio humorístico, con la única excepción de una viñeta de Dobal que se publicó en la edición posterior al anuncio del hundimiento de un pesquero argentino. Allí Dobal reconstruye una versión civil de un pesquero –se trata de un pequeño botecito a remos– a bordo del cual una pareja se muestra preocupada y asume una actitud vigilante "por si aparecen los ingleses" (11/5/82: 51).

De modo que la tónica dominante fue la publicación de una serie relativamente abundante de viñetas que tendieron a reforzar

("nuestros portaaviones son los mejores del mundo: se hunden seis días más tarde", "*Invincible*", 3/6/82: 11), ese mismo día Dobal insiste en la alusión al alcoholismo de los ingleses, en esta oportunidad mostrando cuantiosas latas que flotan en el mar luego del hundimiento de *otro* barco inglés (3/6/82: 52). Al día siguiente aparecerá un *cartoon* de Fontanarrosa que, aprovechando el éxito de la operación bélica para los argentinos y recurriendo a la ironía, se burlará de los ingleses haciéndoles decir, a través de sus personajes caricaturescos, que antes que cambiarle el blindaje o las torres al *Invincible* habría que cambiarle el nombre (4/6/82: 52). Por su parte, Landrú aludirá al hundimiento de la nave inglesa mediante la incorporación de las onomatopeyas del ahogo que se desprenden del auricular por medio del cual Margaret Thatcher se comunica telefónicamente con el comandante de la flota averiada ("Larga distancia", 4/6/82: 16).

Pero lo más destacable de esta serie es la publicación de una de las imágenes más crudas, realistas y desprendidas de cualquier eufemismo de toda la serie, que muestra, en la pluma de Dobal, al *Invincible* en llamas y semihundido en alta mar (figura 20, 4/6/82: 52). Una imagen similar a esta se repitió cinco días después incorporando, en este caso, un componente irónico al tiempo que burlesco, puesto que el dibujo destaca el nombre de la nave a la que se le han tachado con una enorme cruz las dos primeras letras (figura 21, 9/6/82: 60), lo que retoma desde otra óptica la estrategia desarrollada días antes por Fontanarrosa.

Las menciones humorísticas al tema del hundimiento continuarán incluso varios días después de que el hecho se hubiera retirado de los principales titulares de *Clarín* y llegarán casi hasta las antesalas de la derrota argentina, mientras el diario –y el resto de los medios de prensa– insisten en negar la realidad, haciéndose eco de los numerosos pronunciamientos de los militares, y dejando al público en la más completa ignorancia (Novaro y Palermo, 2003: 457).[149] De hecho, escasos días antes de que Gran Bretaña

149 Es interesante destacar que el humor gráfico hizo algunas menciones, incluso bastante tempranas, a la cuestión del manejo de la informa-

da con enormes fotos en las portadas de las ediciones de los días subsiguientes. En efecto, esta noticia dio pie a la publicación de dos viñetas de Dobal que mostraban las repercusiones de las bajas inglesas tanto entre los ciudadanos argentinos que se mofan de la ineficiencia de los Harrier (25/5/82: 52) como en el sufrimiento de Margaret Thatcher, quien llora en su despacho por la información recibida desde el teatro de operaciones (27/5/82: 52). También Fontanarrosa retomó con declarada ironía la temática del colonialismo inglés:

> —Me extraña que siga sosteniendo que los argentinos son indios, sir Morris. ¿Cómo explica entonces lo del *Sheffield*?
> —Flechas incendiarias (27/5/82: 52).

PARTE NÚMERO 4: EL *INVINCIBLE* EN LLAMAS

El día 27 de mayo se produce el desembarco británico en el estrecho de San Carlos y la subsiguiente captura de Puerto Argentino por parte de paracaidistas ingleses, arrojando por resultado centenares de prisioneros argentinos y la certeza del avance inminente de las fuerzas inglesas. Sin embargo, a pesar de que la derrota parecía inminente, tanto los titulares como las noticias brindadas por *Clarín* van a insistir hasta último momento con la imagen de una Argentina fuerte y resistente. En efecto, el diario explotará al máximo la información brindada el día 31, según la cual el portaaviones británico *Invincible* había sufrido daños ocasionados por "un operativo de audaces características" protagonizado por aviones de la Armada y la Fuerza Aérea Argentina ("El *Invincible* fue seriamente averiado", 31/5/82: 1).

Continuando con el funcionamiento descrito anteriormente, las múltiples noticias sobre el *Invincible* averiado de los días siguientes darán pie a una nutrida serie de referencias humorísticas que se publicarán a comienzos de junio y reforzarán la apuesta del diario de resaltar la debilidad del enemigo para sostener la imagen de una Argentina invicta a pesar de todo. Así, mientras que Landrú se burla de Margaret Thatcher por la mala calidad de su tecnología

constituye un territorio que la Nación toda busca redimir" ("Prioridad: la paz", 15/6/82: 14).[150]

En suma, no será hasta el 16 de junio que *Clarín* y el resto de la prensa informen, mediante eufemismos, el resultado de la contienda.[151] Pero mientras la realidad se impone como un hecho traumático por su contundente y radical diferencia con las representaciones previamente construidas, el humor gráfico de *Clarín* ha abandonado repentinamente y casi por completo el tema Malvinas con varios días de anticipación.

FINAL ABRUPTO: "UN TERRITORIO QUE LA NACIÓN TODA BUSCA REDIMIR"

En efecto, Ian abandonó por completo el tema, salvo una esporádica referencia que retomaba la cuestión del colonialismo a través de la imagen de un exhausto Tío Sam que hace malabares con tres clavas, una de las cuales se llama "Malvinas" (26/6/82: 32), y del comentario, a modo de balance apologético, según el cual el problema desde ese momento sería sobrevivir a la contaminación producida por la explotación del petróleo en la región por parte de los ingleses (30/6/82: 48). Dobal, por su parte, sólo publicó un ejemplo aislado que traslada el significante "bloqueo" del contexto de la guerra al de la vida doméstica y la galantería (22/6/82: 48). Crist, que, como se vio, se mantuvo bastante al margen del tema bélico, hizo tan sólo algunos comentarios siempre desde la óptica descentrada del viejo gaucho que intenta comprender lo ocurrido (20/6/82: 52 y 22/6/82: 48), o desde la mirada, igualmente descentrada, de los infantes que no terminan de entender

150 Allí mismo comienza una revisión de su propia actuación, que retomará en los editoriales conmemorativos, exaltando que la evaluación de la situación presente "motivó que desde estas columnas se alentara en todo momento las perspectivas de negociación que en diversas instancias fueron surgiendo".

151 El titular de *Clarín* indica que "'No habrá paz definitiva si se vuelve al estatus colonial', dijo Galtieri" (16/6/82:1), y al día siguiente, de modo abrupto, anuncia: "Cayó Galtieri" y "El general Nicolaides asume hoy como comandante en jefe del Ejército" (17/6/82: 1).

se apodere definitivamente de las islas, el marco informativo de *Clarín* continuaba negando la derrota. Sin embargo, a partir del 11 de junio, el humor gráfico abandonó por completo el tema de Malvinas (del mismo modo que la línea editorial, que desde fines de mayo se había mantenido en un precavido silencio) no sin antes publicar una última viñeta de Dobal que enfoca en primerísimo plano una paloma de la paz con sus alas extendidas abarcando la imagen del territorio nacional (11/6/82: 60). Su publicación coincidió con el día de la tan esperada visita del papa Juan Pablo II al país. A partir de entonces, en las páginas de *Clarín* quedará únicamente la voz de las noticias.

Más aún. Cuando el 14 de junio la derrota argentina es ya inocultable, la Junta y los medios de prensa insisten en negarla. Así, mientras la BBC informaba en Londres la firma de la rendición argentina, *Clarín* insistía en reproducir la versión oficial y anunciaba en primera plana que "las autoridades militares [...] señalaron que pese al avance de los ingleses la situación no configuraba en sí un hecho de éxito o fracaso" ("Bombardeo sobre las avanzadas británicas", 14/6/82: 1) y aun el 15 se le da la voz al brigadier Basilio Lami Dozo, quien insistía en que "es una batalla más" y que las acciones bélicas "aún pueden proseguir" (Escudero, 1996: 227). Sin embargo, en su confuso editorial del 15 de junio, *Clarín* mencionó que se había alcanzado "un alto el fuego de hecho, no concertado por ninguna de las dos partes", y reivindicó que "ya terminada la batalla de las Malvinas, cabe afirmar, una vez más, que el archipiélago

---

ción, aunque estas tenían un efecto especular. En la primera referencia que encontramos, de autoría de Dobal, se observa a dos ciudadanos argentinos que leen en el diario que, al escuchar la descripción de la batalla aeronaval realizada por la BBC de Londres, los malvinenses comprobaron que siempre habían sido engañados, y el segundo personaje remata diciendo que ellos (es decir los argentinos) también lo han sido siempre (4/5/82: 48). La segunda referencia aparece a fines de ese mes, cuando Fontanarrosa recrea un diálogo entre un almirante y un marinero ingleses en el que el primero especula que debe haber un error en la información, puesto que "sumando los informes de los aviones enemigos derribados, son más de los que tiene toda la Fuerza Aérea Argentina", a lo que responde el marinero que "debe ser que algunos son derribados dos veces" (29/5/82: 44).

Figura 1, 3/5/82

. . . el Tío Sam comprueba que . . .

Figura 2, 13/5/82

Figura 3, 30/3/82

las reglas del mundo adulto (23/6/82: 52). Finalmente, Landrú introdujo algunas referencias hacia noviembre de 1982 a propósito de las negociaciones en la ONU por la disputa ("Realista", 4/11/82: 3, Pol.; "Thatcher", 5/11/82: 4, Pol.; "ONU", 6/11/82: 3, Pol.).

Habrá que esperar hasta mediados de 1983 para que la cuestión de Malvinas vuelva a aparecer en el escenario nacional con cierta fuerza, pero ahora resignificada como sinónimo del Proceso y asociada a sus intentos de manipular una causa amplia y comunitaria persiguiendo fines políticos propios (Guber, 2001: 114). Sin embargo, esa resignificación tardía de los hechos tuvo un anticipo en Fontanarrosa, quien poco tiempo después del desenlace de la guerra había publicado en *Clarín* una viñeta que representaba a una mujer encorvada ante la tabla de planchado, que anuda la guerra y otras herencias del gobierno militar en su trágico balance sobre los últimos tiempos: "La guerra de Malvinas, Martínez de Hoz, la derrota en el Mundial, las inundaciones en Formosa. Lo único que nos falta es que Carolina lo largue a Vilas" –aludiendo con esto último a los temas candentes de la farándula nacional– (figura 22, 22/7/82: 44). Por entonces, comenzaban los balances sobre el desempeño de los militares en el marco de la derrota bélica, y también los primeros trabajos colectivos de construcción de memorias sobre el pasado, a los que no fueron ajenos los humoristas del diario.

Figura 7, 26/4/82

Figura 8, 27/7/82

Figura 4, 17/4/82

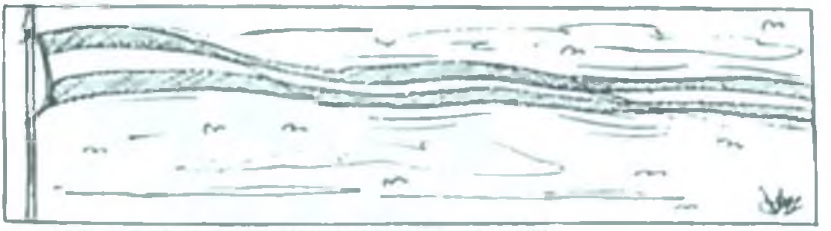
. . . a bordo de las naves británicas . . .

Figura 5, 7/4/82

Figura 6, 24/4/82

Figura 11, 8/6/82

Figura 12, 2/4/83



Como hoy quiero volver a llegar hasta el paralelo 52°, meridiano 59°

Figura 13, 13/5/82

Figura 9, 25/4/82

Figura 10, 25/5/82

Figura 17, 25/4/82

. . . fuertes temporales . . .

Figura 18, 28/4/82

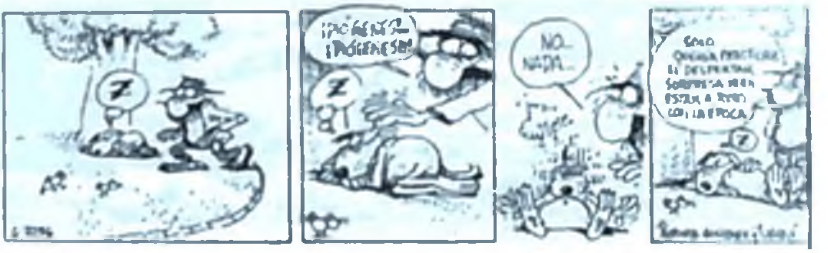


Figura 19, 15/5/82

Figura 14, 20/5/82

Figura 15, 31/5/82

Figura 16, 14/4/82

6. El humor en tránsito

La derrota en la guerra, anunciada el 14 de junio de 1982, precipitó la crisis final del régimen militar. A los cuatro días de la rendición ante Gran Bretaña, el general Leopoldo Galtieri era relevado del cargo presidencial. Poco después, como producto de la fractura institucional de las Fuerzas Armadas, la Junta Militar se disolvía y dejaba en manos del Ejército y en el general Reynaldo Bignone la conducción del país. En poco más de un año la Argentina transitaría el vertiginoso proceso de reinstitucionalización de la vida política que condujo a la celebración de las elecciones presidenciales del 30 de octubre de 1983.[152] Raúl Alfonsín, candidato electo por la Unión Cívica Radical, asumió la presidencia de la nación el 10 de diciembre de ese año; daba así inicio a una nueva etapa de la historia argentina. En ese lapso, transcurrido entre el final de la guerra y el regreso de la democracia, se construyeron y reconfiguraron las bases de los nuevos imaginarios e identidades colectivas que forjaron (y fueron forjados por) el proceso transicional.

La Argentina despertó de la ensoñación bélica a una realidad acuciante, en proceso de descomposición, con una economía colapsada, un gobierno al borde de la ruptura institucional y el fantasma del estallido social. Aun cuando la crisis se prenunciaba antes de la guerra, la derrota catalizó no sólo el desenlace de procesos económicos, sociales, políticos e institucionales de más lar-

152 En esas elecciones Raúl Alfonsín obtuvo el 51,7 por ciento de los votos frente al 40,1 por ciento obtenido por Ítalo Lúder, representante del peronismo.

Figura 20, 4/6/82

Figura 21, 9/6/82

Figura 22, 22/7/82

de las estrategias de producción humorística en un régimen terrorista cedieron terreno a un humor más explícito y literal, principista y verborrágico que se expresó en el medio de un vendaval de palabras políticas y sobre la política.[154] A través de una profusa producción publicada en el diario, los humoristas de *Clarín* retrataron ese tránsito de significaciones sobre la experiencia reciente y las expectativas futuras al mismo tiempo que fueron ellos mismos exponentes de ese proceso de transformación.

IMÁGENES DE UN RÉGIMEN EN RETIRADA

"Se va a acabar, se va a acabar" es la consigna que viva el entusiasmado niño que encarna al futuro alzando sus brazos victoriosos en los umbrales del año 1983 (figura 1, 31/12/82: 48). Así despedía Aldo Rivero el año que se iba, expresando un generalizado repudio a la dictadura.

La rendición había bañado con la deshonra la imagen del gobierno militar, cuyas internas por las culpas de la guerra se manifestaban en mutuas acusaciones públicas que contribuían a su vez a profundizar su desprestigio...[155] Fracturado por dentro e impugnado por fuera, el gobierno debió encarar con la dirigencia civil la negociación de las condiciones de la transición en medio de un clima de escándalo y denuncias que los involucraban en una serie de "asuntos turbios" que comenzaron a "destaparse". Así debilitados,

154 De algún modo, el carácter explícito y literal del nuevo humor gráfico tendió a restarle especificidad a su discurso. Por otra parte, su potencia relativa disminuyó en un mundo inundado de palabras sobre la política.

155 En el marco de la posguerra comenzaron a evidenciarse además los primeros síntomas de una crisis novedosa. Como explica Paula Canelo, la forma en la cual la "lucha antisubversiva" y la guerra de Malvinas había separado a los cuadros "operativos" de las cúpulas que habían tomado las decisiones, "comenzaban a dar lugar a un conflicto de tipo jerárquico que enfrentaba a los cuadros superiores con los inferiores poniendo en riesgo la lealtad y la obediencia a la autoridad militar (Canelo, 2008: 199).

go plazo sino también un repentino desencanto a partir del cual se iniciaron los procesos de evaluación y balance sobre el régimen militar. La dictadura comenzó a ser asociada entonces no sólo con la vergonzante derrota sino también con la deuda externa, la inflación, el desempleo y la violación de los derechos humanos. La poderosa potencia del orgulloso *nosotros* desplegado en el marco del conflicto bélico se transformó en la posguerra en una fuerza aglutinadora de nuevos colectivos que se organizaban en torno a la demanda de democratización.

El fin del monopolio ejercido por el discurso oficial habilitó la circulación de ideas y representaciones que fueron decantando en los significados con los cuales los contemporáneos a ese proceso vivieron la transición hacia la democracia. Mientras la reorganización de la vida político-institucional transcurría de modo acelerado por cauces complejos, comenzaban a construirse nuevos significados sobre los sentidos del pasado y los proyectos que se prenunciaban. Aun cuando muchas de las nuevas configuraciones significativas no terminaron de dibujar sus contornos en el breve y vertiginoso período que recorre este capítulo, es posible explorar, a través del humor de *Clarín*, algunas estelas de lo que luego fueron memorias en lucha en el momento posdictatorial. Se trata, por lo tanto, del análisis de significaciones en tránsito en un momento de transición y por medio de un lenguaje que estaba él mismo en pleno proceso de transformación a la luz de la apertura política y cultural.

Ciertamente, en ese momento de acelerada reconstitución del espacio público, los humoristas del diario se convirtieron en asiduos comentadores y retratistas de la vida política e institucional del país. Mientras la caricatura reconquistaba un lugar de preeminencia en el espacio de humor[153] y se naturalizaba rápidamente la referencia a la política, las alegorías, sutilezas e implícitos propios

153 Entonces, no sólo la galería de Landrú volvió a poblarse con caricaturas de personalidades de la política sino que incluso Dobal, que había comenzado a profundizar en el dibujo caricaturesco en el marco de la guerra, mantuvo y ahondó esta vía para construir varias representaciones de Lúder, Bignone y Alfonsín

Landrú recibió a la nueva gestión militar con una viñeta que representaba con suma claridad la situación del flamante gobierno. En ella, el humorista dibujó a un infantilizado Bignone dentro de un carrito de bebé y junto a él, tres miembros de la Multipartidaria conduciendo el poder así simbolizado. Por las dudas, los comentarios de los representantes políticos refuerzan la metáfora visual: "Reynaldito es muy débil. Vamos a tener que cuidarlo muchísimo..." (figura 2, "Bignone", 6/7/82: 18, Eco.).

La imagen de este infantilizado y débil Bignone venía a llenar el vacío institucional que el mismo Landrú había representado pocos días atrás mediante una lista de asistencia a la "Junta Militar" que revelaba la ausencia de la Fuerza Aérea y la Marina ("Lista", 24/6/82: 6, Pol.). La fragmentación del gobierno, asociada con su debilitamiento y el vacío institucional, era metaforizada en otra viñeta de Landrú por medio del cuerpo desmembrado de un militar, con la cabeza en la mano y la mano en el pie (figura 3, "Dilema", 5/8/82: 2, Pol.), que devolvía, degradada tras la deshonra, la imagen de la unidad corporativa de las Fuerzas Armadas.

Particular atención prestó Landrú a desprestigiar a la figura de Bignone, cara visible y pública del régimen. Al poco tiempo de su asunción, por ejemplo, el humorista lo dibujaba interrogando a un "espejito": "¿Hay alguien en el país que mande más que yo?" ("Suspenso", 21/8/82: 2, Pol.). También lo dibujó caminando en una cuerda floja en una viñeta donde se asegura con ironía que "no está en juego la estabilidad del gobierno" ("Bignone", 30/9/82: 4 Pol.). Y simbolizó los rumores golpistas mediante un sillón que tiene muy poco "respaldo" ("Bignone", 6/10/83: 3, Pol.).

Landrú se abocó también con ahínco a recrear situaciones patéticas de un gobierno abroquelado al poder en el marco del fracaso de su intento de concertación con los partidos políticos:[157]

157 Hacia fines de 1982 la Multipartidaria rechazó la concertación propuesta por el gobierno, convocó a una movilización para diciembre que resultó un rotundo éxito (concurrieron alrededor de 80 000 personas) y difundió un documento en el que rechazaba cualquier tipo de condicionamiento al futuro gobierno constitucional. Dado el

los militares debieron resignar sus objetivos de máxima, que implicaban la creación de un partido de derecha con vistas a constituirse en la primera minoría electoral, para concentrarse en lograr el pacto de no revisión por lo actuado en el marco de la "guerra antisubversiva" (Acuña y Smulovitz, 1995: 46). Mientras el gobierno militar se derrumbaba aceleradamente, las fuerzas civiles emprendían con rapidez el proceso de recomposición institucional en el marco de la pulseada por las condiciones del traspaso de mando.

En ese clima volvía la política al humor gráfico de *Clarín*, que nutrió y alimentó el proceso de reconstrucción política e institucional que se ponía en marcha. El cambio fue abrupto, como una compuerta que se abrió con la derrota bélica y arrasó con todos los tabúes, impedimentos, censuras y autocensuras. Su impacto fue masivo e inundó de distinta manera la producción de todos los humoristas. Pero fue particularmente en el espacio de Landrú donde los pormenores y detalles cotidianos del desenlace institucional se hicieron visibles. En efecto, sus viñetas volvieron a convertirse en el diario comentario irónico sobre aspectos de la marcha del país y retomaron el dibujo caricaturesco, con alusiones explícitas a personajes civiles y militares del elenco gobernante (junto con otras tantas alusiones relativas al renacimiento de la vida partidaria). Desde ese espacio, Landrú construyó un rompecabezas de imágenes del desprestigio, el debilitamiento y el quiebre institucional, contribuyendo de ese modo a su profundización. En efecto, si hacia 1981 el humorista había comenzado a hacer más explícitos y rotundos sus comentarios críticos con respecto al gobierno de facto, después de la derrota de Malvinas se dedicó de lleno a jugar con el proceso de degradación de su imagen, así como también a degradar él mismo a Bignone, al gobierno militar y más ampliamente, a todas las juntas del "Proceso". Fue así que construyó un sinnúmero de viñetas alusivas a los enfrentamientos internos, las destituciones y los nombramientos, las depuraciones internas y los rumores de golpes, procesamientos, acusaciones y desmentidas.[156]

156 Para una descripción detallada del tratamiento de estos aspectos, véase Levín, 2009.

26/12/82: 4, Pol.). Y el "Proceso" no es sólo una novela que concluye sino que es también una novela que concluye mal para los dictadores. En un *cartoon* titulado "Solicitidues" y recreado en el Ministerio de Trabajo, un personaje de Landrú sugiere que Videla, Viola y Galtieri "acaban de presentarse para pedir subsidios por desocupación" (11/4/83: 2, Pol.).

En una viñeta titulada "Proceso" Landrú sintetizaba la representación del fracaso del régimen militar en la grotesca imagen de un niño que conjuga la síntesis, por completo bizarra, de los rasgos físicos de Videla, Viola, Galtieri y Bignone en un cuerpo infante, con brazos exageradamente cortos con una gran cabeza calva. Ante la imagen contrahecha del niño, su madre comenta a otra mujer que mira azorada: "Estoy preocupadísima por el nene. Tiene los bigotes de Videla, las ojeras de Viola, la estatura de Galtieri, la nariz de Bignone, cumplió seis años y todavía no camina" (figura 5, "Proceso", 10/9/82: 2, Pol.). Esta imagen, que recuerda a las viñetas conmemorativas realizadas por Landrú para los cuatro primeros aniversarios del régimen militar, no presenta ambigüedades ni dobles sentidos; la degradación de los militares y del régimen que propone es explícita.

Sin duda, estas abundantes imágenes de Landrú lograron sintetizar y expresar el creciente desprestigio del gobierno militar durante su proceso de descomposición final. Por su profusión y por el hecho de que se publicaban en las secciones que informaban sobre la marcha del proceso político e institucional en un momento donde la información y la politización iban de la mano, las imágenes de Landrú seguramente tuvieron alguna función preformativa de los imaginarios antimilitaristas. Son además enseñas de la apertura cultural y política del momento.

Pero los de Landrú no fueron los únicos retratos de la decadencia y el desprestigio de las Fuerzas Armadas. Fontanarrosa, por ejemplo, sintetizaba el fracaso del régimen en la imagen de la estatua de un militar de rango que "Políticamente fue un 'halcón'" y que "ahora, ya en el bronce, sigue teniendo problemas con las palomas" que ensucian su estatua (figura 6, 3/8/82).

"Se me ocurre una idea fantástica", dice un asesor al presidente, "Podríamos adelantar la fecha de las elecciones y retrasar la entrega del poder" ("Asesor", 24/10/82: 7, Pol.); "¡Se me ocurre una idea fantástica, general Bignone!", comenta ese mismo personaje en otra viñeta, "¿Y si suprimimos el último trimestre de 1983?" ("Elecciones", 8/12/82: 3, Pol.). Un poco más adelante, estos retratos componen un comportamiento aún más patético. A pocos días de la sanción de la Ley Electoral, Landrú dibujó a Llamil Reston, ministro del Interior de Bignone, confundido y pensativo intentando despejar "una confusión espantosa": "No me acuerdo si el próximo presidente lo va a elegir el Colegio Electoral, el Colegio Militar, la Escuela Naval o el Liceo Militar" ("Reston", 2/6/83: 8, Pol.).

Con el tiempo, la caricaturización de Bignone por Landrú fue sufriendo transformaciones estéticas, sobre todo en la morfología y longitud de su nariz, cuyo crecimiento desproporcionado fue asociado de modo explícito con la nariz de Pinocho. Ese recurso, ampliamente explotado por el humorista, quedó expresado en su versión más extrema en una viñeta publicada pocos días después de la asunción de Raúl Alfonsín, donde aparece únicamente la larguísima nariz de Bignone que lo delata mientras intenta esconderse detrás de un árbol a propósito de un pedido de captura judicial (figura 4, "Captura", 26/12/83: 5, Pol.).

Las caricaturas de Landrú fueron construyendo asimismo la imagen del Proceso como una experiencia histórica acabada, como un cuento terminado ("Novela", 26/12/82: 4, Pol.). En esa historia, los nombres de Videla, Galtieri y Viola se suman al de Bignone para componer la imagen del fracaso y el desprestigio del régimen militar en su conjunto: "¿Será causal de divorcio querer ponerle a un recién nacido Leopoldo, Fortunato, Reynaldo o Cristino? ("Consulta", 7/7/82: 14, Pol.) –por Galtieri, Bignone y Nicolaides–; ¿En quién se habrá inspirado Kafka cuando escribió *El proceso*: en Videla, en Galtieri o en Bignone?" ("Novela",

---

fracaso de la concertación, el gobierno decidió presionar a partir del cronograma electoral (Quiroga, 1994: 458-459).

personas tras la consigna "Juicio y castigo a todos los culpables". A partir de entonces, la lucha por el esclarecimiento de la violación a los derechos humanos y el enjuiciamiento a sus responsables se fue haciendo multitudinaria.[161]

El descubrimiento de las montañas de cuerpos abandonados en fosas comunes reveló de modo dramático la magnitud del crimen tanto como las huellas del monstruoso dispositivo que lo había ejecutado. Lo que antes se sabía o se suponía era ahora expuesto de modo repentino e impúdico. La creciente difusión de las denuncias nacionales e internacionales y la aparición de los primeros testimonios de ex prisioneros y represores en los medios de comunicación revelaban una realidad cuya contundencia terminó de resquebrajar la hegemonía del discurso oficial que legitimaba la "guerra sucia" y criminalizaba al "enemigo subversivo". A la luz de los crímenes expuestos, comenzaban a organizarse otros relatos que, recogiendo el vocabulario y los argumentos de las denuncias nacionales e internacionales sobre violación a los derechos humanos, hablaban de víctimas inocentes de los crímenes de la represión de Estado (Crenzel, 2008). Los desaparecidos se convertían en los protagonistas paradójicos de la escena transicional.

La pronta reconfiguración de los esquemas cognoscitivos a partir de la revelación de las huellas del crimen masivo afectó notablemente la construcción de representaciones sobre el terror en los espacios humorísticos de *Clarín*. Las alusiones graciosas en torno a la muerte y al sufrimiento narradas en clave de humor negro en el período previo desaparecieron por completo. Asimismo, prácticamente no volvieron a recrearse escenarios de cautiverio ni escenas de vejación, tortura y ejecución.[162] La desaparición de este tipo de representaciones, ahora evidente, profundizaba una tendencia que

161 Según Lvovich y Bisquert, la marcha de octubre reunió a más de 10 000 personas, lo mismo que la "Marcha de la Resistencia" organizada por las Madres de Plaza de Mayo en diciembre de ese año; mientras que en marzo de 1983 la marcha en repudio del Informe Final elaborado por el régimen militar reunió a unas 50 000 personas (Lvovich y Bisquert, 2008: 28).

162 Sí permanecieron algunas escasas representaciones de encapuchados y víctimas (particularmente en el espacio de Rivero y de Ian), pero ya

se había insinuado en los últimos años y que seguramente responde al relativo crecimiento de la visibilización del fenómeno represivo a partir de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979 y del crecimiento de las actividades de denuncia que produjeron cierta circulación social del tema.

No obstante, los espacios humorísticos de *Clarín* ofrecieron durante el período transicional algunas imágenes que, sin referirse a los desaparecidos, de algún modo los evocaban. Evocativa es, por ejemplo, la aparición del cadáver de Clemente en la contratapa, protagonizando varias viñetas en las que Caloi quiso representar una radiografía del país (figura 7, 9/9/82: 52).

Particularmente evocativa resulta también la publicación de una viñeta de Ian en el contexto del impacto ocasionado por el hallazgo de tumbas NN en Grand Bourg. Allí aparece una calavera, cuyos huesos se diseminan a su alrededor, ironizando sobre la eficacia de la bomba de neutrones y la carrera armamentística internacional. Aun cuando pueda resultar forzado encontrar un eslabonamiento significativo a partir del hecho de que la bomba de neutrones a la que alude la viñeta (y que se caracteriza por producir la muerte sin ocasionar destrozos materiales) también se conoce como bomba "N", no deja de ser llamativa la coincidencia. Del mismo modo, puede parecer forzado el comentario de que ese paisaje urbano evoca la arquitectura de un cementerio. Pero lo que es indudable es la contundencia de la imagen del resto abandonado en un solitario paisaje urbano, publicada en el medio de la catarata de denuncias, acusaciones y discusiones a propósito de los crecientes hallazgos de fosas comunes en las localidades de Lomas de Zamora, Claypole y Luján (Gran Buenos Aires) y en la ciudad de Córdoba, según una noticia publicada ese mismo día (figura 8, 12/11/82).

Es destacable que en el momento en el cual el humor gráfico asumía la irrepresentabilidad de las situaciones evocativas del fenómeno represivo, *Clarín*, además de cubrir ampliamente la información sobre el crimen de la desaparición, rompía final-

---

no congeladas en el momento previo a la ejecución tal y como habían sido retratadas anteriormente.

mente el silencio en su línea editorial repudiando el fenómeno y exigiendo aclaraciones al gobierno. Ciertamente, promediando el año 1981 *Clarín* reconoció la existencia de mecanismos de represión "ilegítimos" acompañando esta formulación, por otro lado, con un abierto repudio ("El documento episcopal", 4/7/81: 10). Desde entonces, y particularmente a partir de 1982, la línea editorial comenzó a hablar sin eufemismos ni rodeos sobre los desaparecidos que, según afirmaba, "son varios millares de personas, fundamentalmente jóvenes y presuntamente ligados con los movimientos guerrilleros".[163] *Clarín* interpretaba el fenómeno de la desaparición como una "secuela de la guerra civil", como un remanente de la "'guerra sucia' contra la insurgencia" y al mismo tiempo como una "hipoteca que puede bloquear la apertura institucional" ("Dos pasos adelante", 15/3/82: 12).[164]

En los espacios de humor del diario el significante "desaparecido", que en el período anterior apenas había sido empleado y presentaba sus significados de modo esquivo, comenzó a ser ampliamente utilizado, aunque ya no se articuló ni visual ni textualmente de modo directo ni con los desaparecidos ni con el dispositivo desaparecedor. Naturalizado, en cambio, el término apareció en escenarios desplazados del contexto original de significación y siempre subordinado al objetivo de denigrar a Bignone y más en general al gobierno militar.

Landrú, por ejemplo, puso en boca de un asesor presidencial la idea de incluir a los "ilícitos" –denuncias de corrupción que pesaban sobre el gobierno–, en la lista de los desaparecidos ("Sugerencia", 3/5/83: 6, Pol.). En el mismo sentido, en otra viñeta titulada "Excusa" Landrú puso en boca del ministro de Economía Jorge Whebe lo que presentaba como una "idea fantástica": decir "que

163 La primera mención que los editoriales habían hecho de la figura de la desaparición se encuentra en "Los derechos humanos", del 18 de agosto de 1978.

164 También exigía que la información sobre los desaparecidos no fuera proporcionada exclusivamente a los familiares de las víctimas, ya que "es la sociedad argentina en su integridad la que debe conocer la verdad", y justificaba el pedido en nombre de "una obligación moral frente a los justos reclamos de los familiares".

no podemos pagar la deuda externa porque hemos desaparecido" (23/5/83: 11, Eco.). En ambos casos, el efecto de la inclusión del término en las viñetas es paradójico ya que, por un lado, estas metonimias dan entidad a los desaparecidos en tanto naturalizan el fenómeno pero, al mismo tiempo, lo asocian con una mentira encubridora que derriba la verosimilitud de su existencia. Otros usos desplazados del término, en cambio, reforzaron la construcción colectiva de esa representación que designaba al nuevo actor protagónico de la escena argentina, ausente y presente al mismo tiempo. Así, por ejemplo, en el contexto preciso de los preparativos para las elecciones nacionales en octubre de 1983, Clemente denunciaba la emergencia de "otra clase de desaparecidos: los que no están en los padrones" electorales (15/10/83: 52), utilizando el término sin ambigüedades ni dobles sentidos.

Como parte de esa tendencia, los humoristas abandonaron la construcción de los sentidos graciosos a propósito del significante "derechos humanos", tal como varios de ellos habían hecho en el contexto de las denuncias internacionales y la supuesta "campaña antiargentina". La inculpación del gobierno militar por la violación de los derechos humanos produjo un drástico cambio en el tratamiento humorístico del tema que a partir de entonces tomó el significante para entramarlo discursivamente en viñetas orientadas a la denigración del gobierno. De todos modos, es posible hallar en el tratamiento de este significante algunos ecos que recuperan el antiimperialismo que la guerra había movilizado y que ambiguamente confluyen con las interpretaciones "antiargentinas" construidas por el régimen militar (Novaro y Palermo, 2003: 495): "Al final... uno no sabe qué pensar. Los norteamericanos dicen que mientras acá no se respeten los Derechos Humanos... ellos no nos venden armas", dice un reflexivo personaje de Fontanarrosa a inicios de 1983 (28/1/83).

Al mismo tiempo que se naturalizaba la asociación entre desaparecido y víctima, y en el marco de la creciente reprobación moral de lo que comenzaba a denominarse *crimen de lesa humanidad*, cobraron importancia las representaciones de los victimarios en tanto sujetos sometidos a la ley. Así, en el marco de una fuerte actividad procesal que se puso en marcha contra miembros y ex

miembros del gobierno militar por privación de la libertad y aplicación de apremios ilegales aparecieron frecuentes menciones a la situación procesal de muchos de los implicados (especialmente de Videla y Massera, quien además estaba acusado de formar parte de una logia masónica internacional, Propaganda Due, vinculada con los crímenes de la Triple A).[165] Aparecieron además, entre las viñetas de Landrú, reiteradas imágenes de militares presidiarios o vestidos de presidiaros. "Modelo", por ejemplo, sintetizaba con una imagen simple el proceso de inculpación jurídica. Allí, un genérico militar de rango exhibe el "nuevo uniforme para los militares arrestados" realizado con tela a rayas (figura 9, 11/5/83: 7, Pol.). Profundizando su crítica al ironizar sobre los efectos de las denuncias y los procesamientos judiciales entre los militares, en "Triple P" Landrú caracterizaba a otro genérico militar de rango proponiendo crear el "Club de Personajes del Proceso Procesados" y aludía con la sigla a su vinculación con las actividades criminales de la Triple A (23/7/83: 3, Pol.).

La criminalización de los militares formó parte del proceso de constitución del nuevo colectivo identificado con la democracia. Ciertamente, su responsabilización por los crímenes de lesa humanidad determinó que la demanda de democratización fuera, al mismo tiempo, una demanda de justicia. El desalojo del otro como acto constitutivo de la nueva identidad democrática se produjo en gran parte como reacción a las políticas militares tendientes al olvido, lo que fue expresado con simpleza en una viñeta de Landrú: "¡Al fin hemos unido a todos los argentinos! Nadie apoya la Ley de Amnistía", comenta allí un asesor militar al disgustado Bignone en referencia a llamada "Ley de Pacificación" o "Ley de Autoamnistía" promulgada por el gobierno militar el 24 de ese mes ("Satisfacción", 29/9/83: 7, Pol.). La ley, que otorgaba inmunidad a los sospechosos de actos terroristas y a todos los miem-

165 Otras acciones legales, como la de adulteración de nafta y malversación de fondos públicos, alcanzaron a funcionarios civiles del Proceso y tuvieron también sus ecos en la producción de los humoristas. Los que se abocaron mayormente a estos temas fueron sobre todo Landrú y Fontanarrosa. Véase Levín, 2009.

bros de las Fuerzas Armadas por los crímenes cometidos desde la asunción de Héctor Cámpora en mayo de 1973 hasta el final de la guerra de las Malvinas, contribuyó claramente a consolidar el antimilitarismo que la viñeta de Landrú refleja.

El nuevo colectivo identitario reunía a los argentinos de modo amplio y abarcativo, atravesando las identidades partidarias que reflorecían en el contexto transicional. Su creciente fuerza se construía en contra del gobierno militar por el crimen de la desaparición de personas, pero también por la deuda externa, la desindustrialización y la acuciante crisis económica. Sin embargo, en el plano de las interpretaciones sobre la represión ejercida y sus subsecuentes expresiones en el plano judicial (castigo o perdón), el colectivo democrático reveló importantes fisuras, cuyas tensiones fueron visibles en el espacio de humor gráfico de *Clarín*.

Landrú fue particularmente prolífico en retratar las disputas simbólicas y jurídicas por el terrorismo de Estado. De modo ambiguo, sus producciones dieron cuenta, con la acostumbrada ironía, de prácticamente todos los posicionamientos respecto del terrorismo de Estado. Retrató con ironía, por ejemplo, la voluntad de olvido impulsada por los militares: "No. Este manto de olvido es muy corto. Deme otro un poco más largo", opina un militar de rango en una tienda de telas en un *cartoon* publicado en el clima de las crecientes expectativas por la inminente publicación de un documento en el cual los militares se pronunciarían por su actuación en la "guerra contra la subversión" (figura 10, "Compra", 20/4/83: 6, Pol). La alusión a la longitud de la tela que debe tapar lo que debe ser olvidado devuelve la imagen de un gobierno profundamente comprometido con la ejecución de los crímenes. Por otra parte, anticipa lo que se espera que el documento anuncie. En efecto, en ese documento, finalmente dado a conocer el 28 de abril con el nombre de "Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo", la junta en ejercicio se hacía cargo públicamente, y en nombre de las anteriores juntas, de la responsabilidad institucional por lo ocurrido y establecía que todas las operaciones que habían sido llevadas a cabo contra el terrorismo debían ser

consideradas actos de servicio y, por lo tanto, no punibles (Novaro y Palermo, 2003: 502).

También ironizó burlonamente la generalizada demanda de justicia en un *cartoon* titulado "33%" donde una "señora gorda", a propósito de la disposición de prisión preventiva para el almirante Massera, proponía banalmente, aplicando operación aritmética que "ahora falta una prisión preventiva para un general, y otra para un brigadier" (23/6/83).

En cambio, expresó más claramente su crítica a la creciente presión judicial sobre los militares deslegitimando a los jueces encargados de llevar adelante los procesos –"¿cuándo detienen al juez que ordenó la detención de Massera?", se pregunta otra señora gorda ("Captura", 16/6/83)– y explicando la creciente presión judicial por la búsqueda acomodaticia de los jueces con miras al cambio de régimen: "Yo, para que no me eche el próximo gobierno, voy a procesar a 16 generales y a 14 coroneles", aparece diciendo un juez en "Acomodo" (29/6/83: 4, Pol.).

La escenificación de viñetas relativas a los intentos exculpatorios de las Fuerzas Armadas tuvo algunas veces un tono más descriptivo que otras. En "Pacificación", por ejemplo, viñeta alusiva a los planes militares de impulsar la ley de amnistía, que fue luego sancionada en el mes de septiembre, el dibujante metaforizó la acción del perdón que proponían los militares mediante un baño de cal –a propósito de la Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL)–, evocando la noción religiosa de purificación que hace recordar a los discursos de reconciliación impartidos por la Iglesia (figura 11, 4/8/83: 3, Pol.). Allí se observa, por otra parte, un retrato bastante fiel de la propuesta de amnistía de los militares, ya que junto con los uniformados reaparece en esta viñeta la imagen del represor que había protagonizado la serie de viñetas alusivas a la aplicación de tormento en los períodos previos al golpe del 24 de marzo de 1976.

De modo más ambiguo, en cambio, en un *cartoon* titulado "Oculista", Landrú expuso una genealogía que cuestionaba el eje democracia-dictadura sobre el cual se organizaba el colectivo identificado con la demanda de democratización. Allí Landrú dibujó a Massera sentado ante una pizarra con las siglas de la Triple A

intentando desentrañar las letras en un ejercicio solicitado por un oculista (figura 12, "Oculista", 20/8/83: 8, Pol.). A pesar de que la degradación de Massera en el marco de las acusaciones por sus vinculaciones con Propaganda Due y la Triple A es evidente, la viñeta legitima también, contradictoriamente, uno de los argumentos con los cuales los militares construían su autoexculpación: el problema había comenzado mucho antes del 24 de marzo de 1976 y ellos habían sido convocados por el mandato constitucional de Isabel Perón para "aniquilar" a la guerrilla.

Más allá de la insalvable ambigüedad de muchas de estas imágenes, el monto de ironía utilizado parece ser mayor cada vez que la mirada de Landrú se posó en quienes reclamaban una solución judicial, mientras que tendió a disminuir cuando se posó en las estrategias de olvido y perdón de los militares. Así, las recurrentes representaciones de militares vestidos con uniformes de presidiarios dibujadas por Landrú devolvieron también imágenes de un gobierno que decidió asumir los "excesos" cometidos para lograr un acuerdo con los civiles. Por cierto, aun para los partidarios de la reconciliación era fundamental el esclarecimiento de la situación de las víctimas y el reconocimiento público de los "errores y los excesos" así como el compromiso público de que nunca se repetiría el crimen (Novaro y Palermo, 2003: 497).

Desde esta perspectiva es interesante comentar la imagen reconciliadora que propone Landrú en una viñeta titulada "Cita". Allí, en el marco de la pulseada entre militares y civiles por el proyecto de autoamnistía militar, se muestra el ingreso a la Casa Rosada de dos clérigos que van a darle la extremaunción al gobierno (figura 13, 29/8/83: 2, Pol.). Sea cual fuere la resolución de esa pulseada, la bendición de Dios llegaba primero para legitimar el proyecto de autoperdón.

El 10 de diciembre de 1983, día en que el tiempo dio vuelta su página, confluyeron en *Clarín* imágenes divergentes. En efecto, mientras Teodoro conjugaba la idea de inauguración con la memoria de los desaparecidos en un solitario festejo ("Hoy voy a hacer como en las inauguraciones. Donde se habla de todos los que han hecho esto posible. Saludando a los que están y recordando a los que ya no están. Brindando por un venturoso futuro, pero

sin tomarme el pasado con soda", Viuti, 10/12/83: 60), Dobal celebraba la democracia con una imagen idealizada y de estética inocente, donde Reynaldo Bignone y Raúl Alfonsín se estrechan la mano en un gesto de reconciliación enmarcados por los rayos del sol argentino: "Deseamos de corazón que usted, Dr. Alfonsín, tras seis años de trajín, efectúe la transmisión" (figura 14, "Augurio", 10/12/83: 60).

LA DEMOCRACIA QUE REGRESA

"Ahora que se viene el tiempo político a todo galope..." Así anunciaba Clemente la aceleración de los tiempos políticos a la salida de la guerra de Malvinas y a escasos días de la asunción del nuevo presidente de facto (28/6/82: 44). Y no estaba desacertado. Apenas tres días más tarde, el 1° de julio de 1982, Reynaldo Bignone asumía la conducción del gobierno militar en el mismo momento en que levantaba la veda política. Dos semanas después, el gobierno autorizaba la realización de reuniones (en lugares cerrados, abiertos y en la vía pública) y derogaba la ley que reprimía las actividades políticas. A partir de entonces, en palabras de Clemente, se produjo un renacer de ese "caldo político" que "se va engordando" (16/11/82: 48) y que parece un viaje en la línea "C" de subterráneo que va "de Retiro a Constitución" (5/7/82: 44).

La vida política renació verborrágicamente inundando la esfera pública en recomposición y copando con rapidez los espacios en los medios de comunicación. Desde su panóptico, los humoristas realizaron cotidianos comentarios a propósito de la coyuntura política, sus marchas y contramarchas, alianzas, rupturas y candidaturas, a través de las cuales fueron entrelazando retazos de los imaginarios sociales que circulaban entonces sobre la democracia que parecía regresar.

Y la democracia que parecía regresar se asociaba con el emergente de una ruptura en la temporalidad, con un renacimiento. Viuti, por ejemplo, lo expresaba en una viñeta publicada al día siguiente de los comicios de octubre, en la cual Teodoro despier-

en la cama de un hospital pensando que estuvo en estado de coma durante siete años (figura 15, 31/10/83: 64).

De acuerdo con esta perspectiva, los olvidos vinculados con la democracia traen innumerables inconvenientes prácticos en el ejercicio de la ciudadanía, expuestos con distinto grado de ironía por los humoristas del diario: documentos de identidad llenos de polvo rescatados del olvido (Dobal, 12/7/82: 40); ciudadanos mortificados porque no recuerdan "si la urna está dentro o fuera del cuarto oscuro" (Dobal, 30/5/83: 40) o si en el sobre hay que poner o no el remitente (Fontanarrosa, 18/7/83: 40), y ciudadanos "inexpertos" (así lo aclara el epígrafe de una viñeta de Dobal) que compran faroles para alumbrar el cuarto oscuro (28/10/83: 64).

Estas representaciones confluyeron en la idea de una democracia entumecida, expresada con claridad por Crist en la metáfora del músculo atrofiado por la falta de uso en una viñeta que retoma el contexto telúrico que había explotado durante la guerra de Malvinas:

> —Usted nunca me ha dicho si tiene alguna idea política, compadre [comenta un gaucho joven a uno mayor].
> —Es que tenía una hace mucho, pero me fui callando, callando y me olvidé (26/7/82: 32).

Si en estas imágenes la memoria y el olvido aparecen como fenómenos vinculados de modo automático con el uso y el desuso, como contrapartida la democracia demanda ejercicio ciudadano. Esto se ve, por ejemplo, a través de la reflexión de Diógenes sobre la necesidad de votar más a menudo para evitar riesgos de equivocaciones cuando se va a las urnas (Tabaré, 16/7/82: 56).

Pero también los humoristas exploraron con ironía las implicancias de ese tipo de nociones. De allí la insistencia irónica en la ejercitación mecánica y automatizada de lenguajes, símbolos y rituales como parte de los reaprendizajes para la vida en democracia. Así, los humoristas ironizaron, por ejemplo, sobre los nuevos léxicos de la política que requieren ser debidamente ensayados: "institucionalización", "democratización" o "constitucionaliza-

ción", junto con los vocablos vinculados con el problema de la deuda externa: "renegociación" y "refinanciación".

Más allá de las ironías, las viñetas expresan la preocupación por las nuevas generaciones que debutan en la política y no tienen experiencia en el ejercicio de la democracia. De ahí la idea de analfabetismo democrático y de las elecciones como viaje iniciático: "Lo de la boleta, la libreta de enrolamiento y esas cosas ya lo sé. Lo que quiero saber es qué se siente", pregunta un joven de pelo largo a su padre que lo mira con paciencia y orgullo (Crist, 21/10/83: 60). Clemente, por su parte, hace referencia a los "jóvenes que dicen que están desorientados, que no saben por quién van a votar" dentro de una perspectiva esperanzada: "Por lo menos han avanzado respecto de hace un tiempo: ahora saben que no saben por quién votar" (20/4/83: 52). La preocupación por las nuevas generaciones se acentúa toda vez que los jóvenes demuestran apatía y falta de interés. "¡Cómo ha influido la veda política en la desinformación de los jóvenes, señora!", comentan dos mujeres al encontrarse casualmente haciendo las compras. "Con decirle que mi hijo está convencido que Lorenzo Miguel es un cantautor español", jugando con la similitud entre los nombres del dirigente sindical y del cantante Luis Miguel (Fontanarrosa, 14/4/83: 64).[166]

El imaginario de la democracia como institución inerme que se revitaliza con el aprendizaje y se pone en marcha a partir de la ejercitación de los ciudadanos convive en el espacio de humor con la memoria histórica de experiencias democráticas pasadas, que deriva en la construcción de representaciones sumamente negativas sobre la política partidaria. Junto con los retratos más o menos descriptivos, más o menos irónicos, de los preparativos electorales de los partidos políticos y sus dirigentes (más visibles en el espacio de Landrú y, en menor medida, en el de Dobal, gracias a la utilización de la caricatura), de la cons-

166 Luis Miguel, que en verdad es puertorriqueño con ciudadanía mexicana, es hijo de madre española. En 1982, cuando tenía 12 años, salió al mercado su primer disco.

trucción de candidaturas política, de la proliferación de alianzas y fracciones y de la competencia partidaria entre radicales y peronistas, los humoristas insistieron en representar una figura genérica del candidato político como catalizador de la mayoría de sus críticas.[167]

A través de sus viñetas, en efecto, los candidatos políticos fueron insistentemente presentados como oportunistas que utilizan la política como medio para la obtención de lucros y recompensas personales. En palabras de Caloi, "Hay más de uno que lanza su candidatura a presidente pa' después arreglar por un puestito de gobernador, ministro, intendente, senador, diputado, embajador o concejal". "Mire la cantidá de cosas que se pueden hacer teniendo una sola vocación", remata Clemente (5/5/83: 60). En el mismo sentido, un candidato recreado por Fontanarrosa muestra estos deslizamientos con impostada sonrisa: "Yo estoy firmemente convencido, señores periodistas, que no puede haber ningún tipo de acuerdos secretos, pactos, alianzas o componendas en este período de transacción, digo, de transición" (20/9/83: 64).

Aparecieron, por tanto, cuestionamientos a las modalidades de construcción de capital político partidario y de selección de las candidaturas toda vez que, de acuerdo con los humoristas, prevalecieron el acomodo, los antecedentes familiares y una ventajosa posición económica (Caloi, 10/1/83: 36; Dobal, 25/3/83: 56). Así concluye un diálogo didáctico de padre a hijo: "Los políticos no se reciben en política, pero la ejercen" (Ian, 20/3/83: 64). La política se convierte entonces en una actividad de *marketing* y persuasión: la acaparación de espacios televisivos y radiales y la creación de *jingles* pegadizos aparecen como los aspectos más

167 Contrariamente a la transición de 1973, en esta oportunidad las preferencias partidarias fueron menos visibles. Caloi mostró casi por única vez sus preferencias políticas al pintar con desazón los resultados electorales: "Qué resultado raro, ¿no? La verdá que yo creía que los porcentajes iban a ser esos... Pero al revés", comenta Clemente con pudorosa sonrisa forzada, que muda en una expresión de decepción (1/11/83: 56). Para una descripción y sistematización de las referencias humorísticas a los partidos políticos y las identidades partidarias, al bipartidismo y los candidatos políticos, véase Levín, 2009.

relevantes de las campañas (Fontanarrosa, 25/10/83: 64; Crist, 28/10/83: 64).[168]

De ahí entonces los frecuentes cuestionamientos de los humoristas a la representatividad de las candidaturas. Según Clemente, la proliferación de candidatos en el período preelectoral prenunciaba que "dentro de poco [iban a ser] más los precandidatos que los votantes" (15/4/83: 44). Allí mismo, el personaje vaticina que pronto las elecciones serán "elecciones al revés" en tanto ahora son los candidatos los que eligen: "Se eligen a sí mismos" (17/4/83: 64). Ese hiato entre representantes y representados es expuesto por Fontanarrosa con ironía en el parlamento de un candidato político que se parece a un actor teatral: "Y si la intención es captar las masas populares debemos demostrarles que somos parte de ellas, que hablamos su mismo idioma. Ese será el tema del discurso que empieza así: 'Vosotros sois quienes merecéis...'"(24/9/83: 44).

De modo que los nombres de los candidatos, las plataformas y las propuestas, las consignas y eslóganes, todo se asocia con palabras vaciadas de contenido: "Vote a fulano", "Vote a zutano" (Rivero, 25/10/82: 64), "Vote por nosotros" (Dobal, 22/10/83: 48); Viva Magoya" (Dobal, 2/7/82: 40)... Y también: "Para que no se diga que nuestro partido no tiene un programa claro y definido, procedo a leerle: 'El primer día, Casa de Gobierno a las 7.30 hs., desayuno a las 8.30 hs...'" (Fontanarrosa, 28/9/83: 56).

Si la política –entendida como sinónimo de actividad partidaria– se ejerce y se asocia con la corrupción y la democracia requiere de práctica y se vincula con la ejercitación, la recuperación del espacio público y político por parte de la ciudadanía es revalorizada por la mirada de la mayoría de los humoristas. Así, las paredes que hablan se convierten, para Clemente, en un saludable espacio

para que la gente se exprese, y para "desintoxicarse de todas las pintadas que tenemos dentro" (15/7/82: 52). De ahí también que la afiliación partidaria, "la *vedette* de estos tiempos" (12/5/83: 60) sea valorada como una importante demostración del compromiso ciudadano a tal punto que no estar afiliado es sinónimo de estar con el golpe (14/5/83: 44).[169]

Sin embargo, no todos los humoristas valoran el renacimiento de la política y la reconstitución del espacio público de la misma manera. Landrú, particularmente, que participó de la representación del renacimiento público retratando sobre todo la recuperación de las calles y las plazas en manifestaciones públicas, que por entonces se hacían cada vez más cotidianas, presenta un desplazamiento interpretativo con respecto a estas miradas: desde su punto de vista, el ejercicio de los derechos ciudadanos ya no aparece como un espacio recuperado sino como una excusa para la holgazanería: "No me despiertes en todo el día. Tengo que hacer precalentamiento para la huelga de mañana", le advierte un dirigente gremial a su mujer mientras se mete dentro de las sábanas ("Gremialista", 3/10/83: 3, Pol.).

Posiblemente sea la imagen de la política como mal necesario de la democracia lo que mantiene alejadas las idealizaciones. En los albores de la última etapa del gobierno militar, pocas semanas después del levantamiento de la veda política, Teodoro reflexionaba para sí mismo, luego de escuchar un diálogo entre sus compañeros de oficina sobre los "despioles" que generan las reuniones políticas, que "la democracia es el peor de los gobiernos, pero no conozco otro mejor" (24/7/82: 44). Una idea prácticamente idéntica fue expresada por un personaje de Fontanarrosa en una viñeta publicada más de un año después, justo al día siguiente

169 La insistencia de los humoristas en resaltar el protagonismo de la sociedad según indican las afiliaciones partidarias acompaña el tono de exaltación de la línea editorial que destaca el éxito de la campaña de afiliación que habría llegado a un 10 por ciento del total de la población: "Ni aun los países con más larga tradición democrática y más extensa estabilidad cuentan con tan altos porcentajes de afiliaciones" ("La participación política", 4/7/83: 10).

de las elecciones nacionales de octubre de 1983: la democracia aparece como un "sistema imperfecto [aunque] no conocemos ninguno mejor para vivir" (31/10/83: 64).

En el contrapunto entre los que ejercen y los que ejercitan, se jugaron las imágenes del colectivo identificado con la democracia y del candidato electo como candidato de los argentinos. Algunas viñetas de Dobal publicadas en el hiato entre las elecciones nacionales y la asunción presidencial sintetizan varios elementos de los imaginarios sobre la política y la democracia. Una de ellas, titulada "Kilos", muestra el esforzado sudor de Alfonsín, quien "aún es presidente electo pero ya está en ejercicio" (figura 16, "Kilos", 22/11/83: 64), recuperando de este modo las derivaciones didácticas de la metáfora del entumecimiento: la democracia demanda una ejercitación.[170] La otra, titulada "Partido" y publicada el día anterior a la asunción presidencial, recrea el "precalentamiento" de Raúl Alfonsín antes de entrar a jugar a la cancha de fútbol (figura 17, 9/12/83: 60). Es evidente que la camiseta que usa Alfonsín –número 10 de la selección nacional– recorta un colectivo amplio y suprapartidario al cual él representa en su conjunto. Pero además, Alfonsín vuelve a aparecer ejercitándose, entrando en calor antes de la asunción del mando. Así, su imagen se aleja de las representaciones denigratorias de los candidatos que ejercen la política de modo arbitrario y se erige como el legítimo representante de todos los argentinos que la ejercitan.

METÁFORAS

forizó a la libertad presidiendo al heroico pueblo que se alzó en armas contra la restaurada monarquía borbónica. Apelando a esa imagen figurativa, que a partir de *Marianne* y su gorro frigio se oficializó como la personificación de la República francesa y la representación de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, y secundariamente, a través de la imagen figurativa de la Justicia –también encarnada en el cuerpo de una mujer con ojos vendados y la balanza y la espada en sus manos–, los humoristas de *Clarín* metaforizaron el proceso transicional hasta el retorno de la democracia. La plasticidad de esta figura iconográfica, que encarna al mismo tiempo un conjunto de valores que sustentan un tipo de ordenamiento jurídico y social así como al sujeto colectivo que los enarbola, permitió a los humoristas metaforizar tanto las representaciones generales sobre la democracia como el colectivo identificado con ella. Vale la pena detenerse en las modalidades en que República y Justicia fueron convocadas por distintos humoristas del diario.

Una versión de la República aparece en el espacio de Dobal apenas tres días después de la asunción de Bignone y del levantamiento de la veda política. Allí el humorista la dibuja con su gorro frigio ofreciendo un trago "reconstituyente" a Juan Pueblo, que debe recuperar fuerzas para enfrentar los problemas con las Fuerzas Armadas, los sindicatos y la política (figura 18, 5/7/82: 44). Es interesante que en este caso sea Juan Pueblo, héroe de ficción popularizado por el cómic mexicano y asociado con las luchas anticapitalistas, el que encarne en la perspectiva conservadora de Dobal al colectivo que requiere de la mirada cuidadosa de la República. En cualquier caso, esta imagen recupera de algún modo el espíritu de la creación de Delacroix, en tanto ella aparece reconfortando y fortaleciendo al pueblo que debe enfrentar pesados obstáculos para llegar a la instauración de la República. En esta imagen se aprecia nuevamente cómo la política es degrada al aparecer en el mismo nivel que los otros problemas: las Fuerzas Armadas y los sindicatos.

Con la misma serenidad y sabia postura, Dobal dibuja a la República, dos días después del traspaso de mando, aguardando al flamante presidente constitucional en la sala de espera de su

despacho. "¡Por favor, señora, adelante!... ¡Usted nunca tiene que esperar!", sugiere allí Alfonsín a la dama (figura 19, "En ejercicio", 12/12/83: 60). En este caso, la presencia de la República en el despacho presidencial construye la legitimidad del presidente electo mientras que la deferencia de este para con ella representa su sumisión a los valores republicanos. Sabia, serena, reparadora, la República de Dobal aparece en el momento preciso para velar por el pueblo argentino en su lucha contra la dictadura y luego como garante de la legitimidad democrática del nuevo gobierno.

Contrariamente, en Landrú la República parece una mujer más prosaica, humanizada. Frágil y dependiente, ella debe ser asistida, interpretada, rescatada del olvido. En efecto, Landrú la dibujó descalza, harapienta y olvidada en el despacho presidencial –el asistente del presidente no la reconoce, no sabe quién es–, solicitando audiencia con Bignone en el marco de las tensiones por el cronograma electoral (figura 20, "República", 19/10/82: 4, Pol.). Allí aparece, en verdad, como una imagen devaluada de la República que al mismo tiempo que la encarna viene a reclamar por su integridad, tal y como está representada en el gorro frigio dibujado dentro del escudo que la República porta en sus manos y que contrasta con el de ella, que está ajado.

Landrú la dibujó nuevamente hacia fines de 1982, sin harapos pero desolada ("República", 29/12/82: 4, Pol.) y varios meses más tarde acompañando una noticia que difunde los "detalles del futuro plan electoral" en una viñeta muda que la muestra abatida en el diván de un psicoanalista ("Diván", 10/5/83: 3, Pol.). En otras ocasiones aparece literalmente quebrada (lleva un brazo enyesado) por la Ley de Quiebras ("Reportaje", 19/9/83: 14, Eco.) y endeudada ("Pedido", 1/10/83: 14, Eco.). Más deteriorada todavía apareció en "Estado", yaciendo en una cama con apariencia de extrema fragilidad ("Estado", 4/10/83: 2, Pol.).

En su última aparición en los espacios de humor antes del traspaso de mando, Landrú la pintó por primera vez sonriente y serena, protagonizando una escena de intimidad con el presidente electo. Sin embargo, el proceso de legitimación que construye Landrú es inverso al de la escena similar pintada por Dobal: aho-

ra es Alfonsín quien legitima a la República con la boina blanca que ella prueba en su cabeza tras haberse sacado el gorro frigio (figura 21, "Boina blanca", 11/11/83: 4, Pol.).

En la pluma de Rivero, en cambio, la República es una heroína que debe escapar de la dictadura militar esquivando escollos e impedimentos hasta la meta de la democracia en una secuencia que se presta a la interpretación narrativa. A partir de su estética masculinizante, que exagera el tamaño de pies y manos, con nariz redondeada, Rivero la dibuja, en la primera escena, yaciente en estado de coma en una cama de hospital, víctima de la corrupción del gobierno (figura 22, 29/9/83: 56). En esta representación, paradójicamente, la mujer representa tanto a la República como a su negación, en tanto son "sus" funcionarios los que están en "estado de coima". En la segunda escena, la República, harapienta, aparece corriendo contra el tiempo en una carrera solitaria para llegar a la meta, las "elecciones", sorteando barreras que simbolizan los impedimentos que el decadente gobierno militar intenta poner al proceso transicional (figura 23, 5/10/83: 56). Victoriosa, liberada ya de estas acechanzas, en el tercer acto la República se saca con desprecio las botas que metaforizan la liberación del régimen militar (figura 24, 10/12/83: 60). En la escena final, que se publica durante los primeros días del gobierno de Raúl Alfonsín, la República aparece por primera vez sonriente y con su traje sin parches para exponer, triunfal, la antorcha de la victoria (figura 25, 13/12/83: 64).

Esta figura poco femenina de la República de Rivero contrasta con la versión que construyó Ian, acentuadamente feminizada y libinizada. Seguramente alentado por el clima de "destape" y el retorno de lo sexual y de todo aquello que la censura dictatorial había arrinconado en el espacio humorístico, el humorista insistió hasta tal punto en los rasgos voluptuosos de la República que abandonó incluso el encuadre característico de sus viñetas para resaltar con ángulos contrapicados las curvaturas y volúmenes femeninos. Esto es visible sobre todo en sus dos primeras apariciones, en octubre de 1982, cuando la hermosa mujer se presenta tan atractiva como peligrosa, dado que es sospechada tanto de lucrar con los recursos públicos amparada por lo que su figura enuncia

–justicia– (figura 26, 1/10/82: 56) como de ofrecer argumentos irrebatibles, aunque falsos, que abonan a la injusticia social (figura 27, 31/10/82: 64).

Sin embargo, los rasgos que la vuelven peligrosa desaparecen en los albores de la democracia. Ahora la joven resurge transformada, con el gorro frigio y ya sin vendas, sin espada y sin la balanza (más parecida a la representación de la estatua de la Pirámide de Mayo). El encuadre vuelve a ser tradicional y los rasgos sexuales disminuyen. Por otra parte, su actitud es más sencilla y transparente: cierta ingenua sorpresa ante la subordinación de la corporación militar (figura 28, 22/10/83: 48) y orgullo de madre llevando de paseo en un cochecito a su hija la democracia (figura 29, 25/11/83: 52). En esta última imagen, entonces, la República aparece como la partera de la democracia.[171]

Más allá de las diferentes perspectivas ideológicas y estéticas con las cuales cada uno de los humoristas compuso su imagen de la República (heroica, frágil, idealizada, épica, maternal, peligrosa, voluntariosa, libidinizada), la recurrencia de esta iconografía ilustra algunos sustratos compartidos en los imaginarios sobre el pasado, el presente y el futuro que se abría. En primer lugar, la contundencia de la voluntad colectiva de subordinarse a un poder legítimamente constituido, fundando en valores universales: libertad, igualdad, fraternidad, justicia con los cuales la Argentina emergió del terrorismo de Estado. Por primera vez en la historia, los valores republicanos eran más importantes que las antinomias políticas. Pero la recurrencia de estas figuras revela también algunos consensos de olvido. En particular, si reconsideramos que la mujer de Delacroix, que los humoristas convocaron para representar la forma y la sustancia del proceso de cambio y del sujeto colectivo que lo impulsó, se asocia con un pueblo heroico que se alzó en armas contra la tiranía para derribarla. En efecto, en la transición argentina hacia la democracia

no hubo pueblo heroico ni revolución. Hubo, en cambio, un poder criminal que se terminó de quebrar tras la guerra y una democracia que advino como consecuencia.

Figura 1, 31/12/82

Figura 2, 6/7/82

Figura 3, 5/8/82

Figura 4, 26/12/83

Figura 5, 10/9/82

Figura 6, 3/8/82

Figura 7, 9/9/82

Figura 8, 12/11/82

Figura 9, 11/5/83

Figura 10, 20/4/83

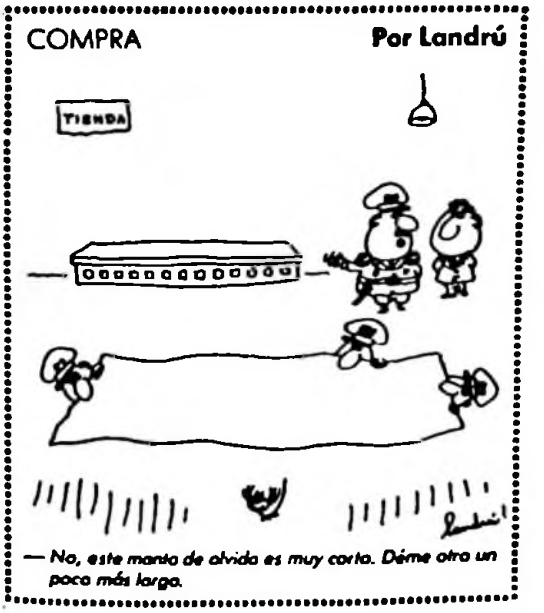


Figura 11, 4/8/83

Figura 12. 20/8/83

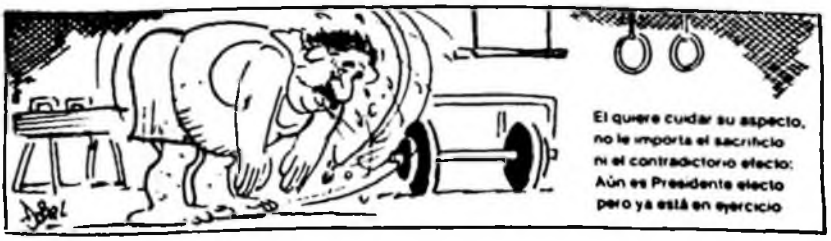
Figura 13. 29/8/83

Figura 14, 10/12/83

AUGURIO

Figura 15, 31/10/83

Figura 16, 22/11/83



KILOS

Figura 17, 9/12/83

PARTIDO

Figura 18, 5/7/82

Juan Pueblo esperanzado

Figura 19, 12/12/83

EN EJERCICIO

Figura 20, 19/10/82

Figura 21, 11/11/83

Figura 22, 29/9/83

Figura 23, 5/10/83

Figura 24, 10/12/83

Figura 25, 13/12/83

Figura 26, 1/10/82

RESIGNIFICACIONES

A principios de 1982, la aparición del cuerpo acribillado de una joven militante del Partido Socialista de los Trabajadores en la jurisdicción de la policía de la provincia de Buenos Aires desató una importante ola de denuncias y se transformó en una bisagra a partir de la cual la cuestión de los desaparecidos se puso en el centro del debate público.[158] Unos meses más tarde y ya en el escenario posbélico, se informaba el hallazgo de tumbas NN[159] en un cementerio de la localidad de Grand Bourg, por entonces, partido de San Miguel, el primero de una serie de hallazgos similares informados por la prensa en tono sensacionalista durante las semanas subsiguientes.[160] En esa época, crecían las denuncias de los organismos de derechos humanos sobre la aplicación de apremios ilegales y sobre la existencia de una "estructura represiva que opera al margen de la ley y con total impunidad" (*Clarín*, 18/2/82), y al mismo tiempo los gobiernos de Italia, España y Alemania iniciaban campañas de denuncia y pedidos de esclarecimiento sobre la suerte de los ciudadanos de sus respectivos países desaparecidos en la Argentina.

Mientras la muerte y sus vestigios se revelaban con toda su contundencia, la "vida" se convirtió en una consigna aglutinadora (Jelin, 2005: 527). En octubre de 1982 la "Marcha por la vida", organizada por grupos de derechos humanos, reunió a miles de

158 El hecho de que Ana Martínez estuviera embarazada influyó sin dudas en los modos de recepción del caso en la opinión pública.

159 Abreviatura de la expresión latina *nomen nescio* ("desconozco el nombre") utilizadas para referirse a cadáveres hallados en fosas comunes o tumbas sin identificación (Feld, 2010: 25).

160 Esta modalidad de difusión de las noticias sobre los desaparecidos, que comenzó a ser nombrada como el "show del horror", adquirió particular relevancia a partir del verano de 1983-1984. Según Claudia Feld, que ha estudiado este fenómeno en la prensa escrita y en la televisión, el show del horror se caracterizó por la "exhibición de detalles macabros, la escisión entre la figura del NN y la del desaparecido, la visión de los testigos presentada en forma fragmentaria, la acumulación de datos inconexos" que no permitieron la construcción de un relato integrado sobre lo sucedido (Feld, 2010: 39-40).

Figura 29, 25/11/83

Figura 27, 31/10/82

Figura 28, 22/10/83

Reflexiones finales

He intentado explorar a lo largo de estas páginas el denso entramado simbólico construido por el espacio humorístico de *Clarín*, que acompañó el ciclo histórico en el cual la Argentina transitó un período singular en su historia signado por la magnitud, la intensidad y la inédita naturaleza de la violencia desplegada. La pregunta original sobre cómo pudo ser posible que el horror haya sido posible tiene unas respuestas siempre abiertas, inacabadas e insuficientes. En el libro he intentado sostener esa pregunta a través del estudio de las modalidades, estrategias y contenidos del humor gráfico del diario asumiendo que las viñetas humorísticas fueron tanto espejo de los procesos colectivos de construcción de sentidos sociales como también participantes activas en la construcción y difusión de esos significados.

He trabajado a partir del presupuesto epistemológico de que las viñetas de humor constituyen huellas de los procesos colectivos de significación de la experiencia histórica, de modo que su estudio nos permite conocer algo de ellos. A pesar de que la perspectiva que nos ofrece el humor gráfico es oblicua, distorsionada por definición y constitutivamente ambigua, posee la ventaja heurística que ofrece la minucia cotidiana como materia prima. La gran estabilidad del espacio humorístico de *Clarín* a lo largo de estos años ha permitido, por otro lado, estudiar a los humoristas en el largo plazo, atendiendo a la historicidad de sus propios lugares enunciativos a partir de los cuales ofrecieron sus representaciones sobre el mundo.

Es probable que el mundo simbólico reconstruido y presentado en este libro genere una impresión distorsionada sobre la representatividad del universo recortado. Por ello es importante

cionamiento ante al poder. De modo que es sólo en su compleja dimensión múltiplemente determinada que los sentidos subversivos enmarcados en las viñetas fueron o no fueron potencialmente desafiantes para el régimen. Bajo una misma forma, la viñeta, sucedieron entonces cosas muy diversas con respecto a la ley impuesta por el poder desaparecedor que pudieron tender tanto a la subversión de los sentidos hegemónicos como a la legitimación del orden existente.

•

Desde esa perspectiva, el escurridizo posicionamiento de Landrú se explica como producto de su ubicación al mismo tiempo interna y externa con respecto al poder, desde la cual expresó una posición a la vez crítica y legitimante del gobierno militar. La intimidad imaginaria con el poder que sus viñetas exponen es reflejo de la cercanía que efectivamente Landrú cultivó con algunos miembros de las altas esferas del poder civil y militar a lo largo de su larga y reconocida trayectoria como humorista y caricaturista. A pesar de las críticas, de la ironía, a pesar incluso de algunas denuncias puntuales, su mirada reflejaba, y se sabía que reflejaba, una relativa aceptación y acuerdo con al menos algunos aspectos importantes del orden vigente. Landrú dirigió su mirada a las alturas del poder, pero lo hizo también desde la altura. Esta postura explica asimismo la mirada extrañada con que retrató a los sectores populares y su implacable crítica a los trabajadores sindicalizados.

Fue gracias a este posicionamiento interno y externo al mismo tiempo que Landrú pudo decir mucho más de lo que dijeron los humoristas de la contratapa. Ciertamente, se ha visto que durante los años de la dictadura pudo realizar, con prudencia, una crítica moderada al régimen, cuya potencia degradante fue efectivamente tolerada (de hecho, fueron publicadas), y supo ir regulándola en función de la fortaleza/debilidad del gobierno militar.

•

recordar que las viñetas analizadas constituyen tan sólo una magra porción del total de las viñetas publicadas por *Clarín* a lo largo de los casi once años estudiados y que también tienen valor para el conocimiento histórico.

•

Todos los humoristas que trabajaban en *Clarín* sobrevivieron a la censura y a la brutal represión. Paradójicamente, el diario se convirtió para ellos en un refugio que no sólo les brindó continuidad laboral, cuando muchos medios eran clausurados y la vida cultural se empobrecía y se reducía, sino además una gran visibilidad pública que funcionó como reaseguro de la integridad física en un mundo de desapariciones. Más allá del repliegue y del camuflaje, del miedo y el autocontrol extremo, lo cierto es que ellos sobrevivieron a través de sus criaturas publicadas en las páginas del diario. Y a pesar de todo, encontraron pequeños intersticios por los que dejaron deslizar algunos sentidos no sujetos al discurso hegemónico autoritario. Esos intersticios se fueron ensanchando a medida que el poder dictatorial se iba resquebrajando y el efecto erosionante del humor gráfico no fue ajeno a ello.

•

Aun cuando el acto humorístico supone por naturaleza un acto de *subversión* (se trata de la ruptura de un orden y el consecuente advenimiento de nuevos e inesperados significados), no todos los actos humorísticos vehiculizados por la publicación de las viñetas en *Clarín* tuvieron la misma potencia subversiva. En efecto, en el humor gráfico, el juego de poder con el poder está múltiplemente determinado, e intervienen en él no sólo los sentidos propuestos dentro del marco de las viñetas (que frecuentemente lo toman como objeto de humor), sino también factores externos a ellas, particularmente el poder de los agentes que controlan, legitiman, producen, garantizan o imponen la ley y la potencia enunciativa de quienes escriben esas escenas, que suponen un acto de posi-

pecto a los pronunciamientos y posicionamientos editoriales del diario. Además, la trayectoria de Landrú es reveladora, al menos en líneas generales, de algunos posibles recorridos de gran parte de los apoyos iniciales al golpe militar, por lo que alumbra el inmenso abismo que se extiende entre esa escena inicial de masivo apoyo y el generalizado repudio al gobierno militar siete años después.

Del mismo modo, y por contraposición, el estudio de las trayectorias de los humoristas de la contratapa (con excepción de Dobal) permite deducir que, si bien las voces que se pronunciaron en torno al golpe de Estado fueron consensuales, esto no quiere decir que hayan sido representativas de las voces. Como se ha visto, en la contratapa de *Clarín* se manifestó, de manera casi muda, el temor durante los momentos finales del gobierno de Isabel Perón. De allí deberían derivarse entonces matices que contribuyan algún día a que podamos asir las verdaderas magnitudes del apoyo al golpe y al régimen militar en sus momentos iniciales en el contexto de extrema censura. (El de Dobal constituye un caso aparte, puesto que ha sido el que ha expresado un punto de vista consonante y armónico en varios aspectos con el discurso hegemónico de los militares.)

•

El análisis de las llamadas "actitudes sociales" de los humoristas y del humor gráfico del diario en general únicamente puede emprenderse a partir del estudio a lo largo del tiempo de una enorme cantidad de pequeñísimos y complejos actos de significación, constitutivamente polisémicos y cuyos efectos están sobredeterminados. A pesar de los resultados complejos y en alguna medida inciertos, el estudio del humor gráfico responde así a la falacia de que es posible "hallar" comportamientos transparentes, unívocos, estables y homogéneos a los que se pueden atribuir de modo directo "actitudes sociales".

Más allá de su poco feliz denominación, encuentro sumamente productivo, para analizar el comportamiento de los humoristas de *Clarín* durante los años de censura y terrorismo de Estado, el

Muy por el contrario, los humoristas de la contratapa adoptaron un lugar de total extrañamiento con respecto al poder. Sus miradas reflejan no sólo lejanía y distancia en relación con este, sino también los riesgos que podía implicar para los humoristas de la "patota progresista" de la contratapa tomar al poder como objeto del humor. Por suerte para ellos, su emplazamiento en la sección de humor les habilitó un repertorio inagotable de temas posibles, que Landrú tenía limitado dada la articulación más directa y literal de sus viñetas con las secciones del diario. De modo que pudieron evadirse de la realidad con mayor facilidad que él, o al menos, de sus aspectos ominosos y peligrosos. (Desde esta perspectiva, sería interesante estudiar en profundidad esa otra mitad del mundo contada por todas las viñetas que, de acuerdo con los criterios de relevamiento, no fueron siquiera consideradas en esta investigación).

•

Se ha visto que Landrú participó activamente en el clima golpista mediante la deslegitimación y el debilitamiento de la figura de Isabel Perón. Se ha visto también que su humor se acomodó en la legitimante normalización de la extrañada realidad que *Clarín* y más en general los medios de prensa contribuyeron a instalar en los enrarecidos momentos iniciales del nuevo régimen militar. Se ha visto, asimismo, que su acomodamiento no fue total, puesto que se permitió denigrar la imagen de varios miembros del elenco gobernante. Pero se ha visto que durante los años más duros de la dictadura militar, la galería de personajes de Landrú fue prudente y particularmente cuidadosa con la figura de Videla. Y que, aun así, Landrú se permitió solapar algunas críticas amparado en las ambigüedades constitutivas de los sentidos propuestos por sus viñetas. Se vio también que, ya antes de la guerra, su relativo silencio había cedido lugar a las primeras críticas abiertas, aunque prudentes, que, en el contexto de la posguerra, se hicieron manifiestamente opositoras.

Esta trayectoria ha permitido reconstruir un derrotero que mostró desfasajes, desincronizaciones y deslizamientos con res-

•

Desde la contracara del proceso estudiado se revela algo de la historia del poder censurador, sus momentos de mayor fortaleza y control del campo discursivo y su progresivo resquebrajamiento, visible sobre todo a partir de 1978 en el marco de fracturas internas de la corporación militar. Así se revelan las enormes continuidades entre los momentos finales del gobierno de Isabel Perón y los momentos iniciales del régimen militar y se bordea a través del estudio del humor su dimensión cotidiana a lo largo de la dictadura. Se historiza, asimismo, su transformación a lo largo del tiempo en función del progresivo debilitamiento del régimen. Desde esta perspectiva se explican las paradojas de las estrategias manipulatorias del gobierno militar en el marco del Mundial de Fútbol, ya que fue precisamente en ese contexto que los humoristas de la contratapa de *Clarín* pudieron romper finalmente su largo mutismo para comenzar a expresar sentidos que fueron, sobre todo, críticos y desesperanzadores en el marco de la llamada "Campaña Antiargentina". Tras la derrota en la guerra, la descomposición final del poder militar produjo una liberación de las voces por tanto tiempo sujetadas que brotaron como una avalancha que derrumbó violentamente la hegemonía del discurso oficial y la efectividad de la censura.

•

El estudio en el largo plazo de las imágenes sobre el horror y el tormento ha permitido establecer algunos cambios y continuidades en las estrategias de representación que son reveladores de las transformaciones cognoscitivas e interpretativas de la sociedad con respecto al crimen de la desaparición. Particularmente, ha sido posible explorar ese territorio ambiguo entre lo sabido y lo no sabido del cual el humor gráfico fue al mismo tiempo víctima. Asimismo, la progresiva irrepresentabilidad de escenas que exponen el horror desnudo hasta su total desaparición luego de los "hallazgos" de 1982 demuestra que esa irrepresentabilidad no tuvo tanto que ver, o al menos no en el caso de *Clarín*, con la

concepto *resistenz* con el que Martin Broszat se refirió a la relativa vulnerabilidad o inmunidad de los discursos sociales ante los intentos hegemónicos autoritarios del nazismo (Broszat, 1986. Véase Kershaw, 2004: 256 y ss.). Porque a pesar de las enormes diferencias que separan la dictadura argentina del régimen nazi, el concepto de Brozat permite nombrar sin juzgar moralmente aquellas acciones discursivas que limitaron de alguna manera la penetración hegemónica del discurso militar. En efecto, al tratarse de un término relativo da cuenta de que la resistencia –y su contracara, el desvanecimiento– de los sentidos autónomos del humor se dan con respecto a un poder, el poder terrorista y desaparecedor. Desde esta perspectiva, la resistencia pero también el consenso y la infinita e indeterminada cantidad de posicionamientos posibles entre ambas (incluyendo sus contradictorias combinaciones) aparecen como el resultado de un juego de fuerzas en el que los actos humorísticos se batieron contra el discurso hegemónico del poder autoritario. (Pero ¿cómo discernir el miedo de ese entramado de pequeños posicionamientos estudiados?)

•

El análisis del proceso que condujo a la democracia en diciembre de 1983 adquiere espesor histórico a la luz de los cambios y las continuidades que el estudio del humor gráfico nos permite aprehender con respecto a la transición de 1973. Esta mirada comparativa permite advertir no sólo algunas persistencias fundamentales en las representaciones políticas entre una y otra transición (como el amplio y generalizado descrédito de los dirigentes y candidatos políticos y la falta de credibilidad de la palabra política misma en tiempos electorales), sino también la aparición novedosa de elementos que revelan la construcción de nuevos imaginarios sociales. Ambos "climas de época", captados por el humor gráfico, enmarcan el ciclo histórico estudiado y nos hablan de los efectos del terrorismo de Estado y las transformaciones en los imaginarios sociales. (Sin embargo, no nos pueden hablar de todo aquello que pudo haber sido dicho y/o pensado sobre lo cual no tenemos registro.)

como entre estas, su autor y el poder hegemónico del discurso terrorista), su verdadera *realización* se produce cuando un lector se encuentra ante una viñeta. Aun cuando, en este terreno, no podamos explorar los modos y los resultados que, cada vez, surgieron efectivamente del encuentro entre los sujetos históricos que vivieron durante los años del terrorismo de Estado y las imágenes estudiadas en este libro, podemos explorar algunas implicancias de ese contacto.

Como receptor del discurso humorístico, que necesita de la complicidad para ser efectivo y que por definición propone desafíos a los sentidos dominantes, el lector de las viñetas de humor establece imaginariamente un vínculo con una figura ausente, el humorista, al aceptar y comprender las leyes y los códigos que rigen su discurso. Sin embargo, en ese acto de recepción, el lector establece contacto, además, a través de la figura de autor y por transitividad, con un amplio colectivo imaginario de lectores que, se supone, se ríen de los mismos chistes que *uno*, es decir, que él. Amparados en la invisibilidad de esos encuentros furtivos, ocurridos a propósito de cualquier situación de la vida cotidiana (el desayuno, el viaje en subte o colectivo, el quiosco, el bar, la oficina...), los lectores de *Clarín* pudieron acortar distancias con *unos otros*, aunque imaginarios, a pesar del empobrecimiento de la dimensión y la experiencia de lo colectivo durante el terrorismo de Estado.

De modo que, más allá de los contenidos y complejos efectos de sentido de cada viñeta particular, por el hecho de existir y de reproducirse masiva y cotidianamente, este tipo de propuesta discursiva propició la vinculación del lector del diario con una dimensión colectiva posible, la imaginaria. Ello supuso, paradójicamente, tanto un desafío –aunque invisible– a la pretensión monolítica del poder como una consagración de la fragmentación del vínculo social y de la experiencia de lo colectivo, debido precisamente a su invisibilidad.

•

naturaleza del fenómeno, sino sobre todo con la construcción relativamente consensuada de su sanción moral. De hecho, entre 1973 y enero de 1976 fueron efectivamente publicadas varias escenificaciones de tortura con picana eléctrica implícita o explícitamente representada. En cualquier caso, es interesante advertir que mientras el horror fue representable para el humor gráfico, fue indecible para la línea editorial de *Clarín*, que permaneció muda al respecto hasta el contexto transicional.

•

Las complejas y ambivalentes funciones del humor gráfico estudiadas adquieren su justa dimensión únicamente a la luz de la consideración de la existencia de efectos de sentido estructurales que las afectaron durante los años de censura y terror. Esos efectos de sentido devienen del hecho de que, en tanto acto discursivo, el humor gráfico se jugó en el marco de una incertidumbre constitutiva sobre la realidad y la fantasía impuesta por el régimen terrorista. Dado que su objeto de estudio fue la "realidad", esa operación epistemológica impuesta por el terrorismo de Estado determinó su trabajo. Y lo determinó no sólo en aquello que los humoristas pudieron decir sobre el horror mismo, sino también en todo aquello que no dijeron, en todo lo que callaron mientras decían, aun sin saber que callaban, en todo lo que, por no dicho, dijeron las cosas que fueron dichas. También adquiere importancia la consideración de que la sola reproducción cotidiana de los espacios de humor en el diario *Clarín* tuvo un importante efecto normalizador, aun cuando ese efecto no haya sido siquiera previsto por los humoristas. De modo que todo lo que el humor gráfico haya podido contribuir a la desnaturalización de la normalidad lo hizo en permanente tensión con respecto a ese proceso de normalización.

•

Más allá de los juegos de sentido y de poder implicados en el acto discursivo del humor gráfico (tanto en el interior de las viñetas

Fuentes y referencias bibliográficas

FUENTES PRIMARIAS (PRENSA, ENTREVISTAS, CATÁLOGOS, ANTOLOGÍAS DE HUMORISTAS)

Prensa

Diario *Clarín*, enero 1973 a diciembre 1983

Entrevistas

Caloi, entrevista realiza en Buenos Aires el 29 de junio de 2007.

Marcos Cytrynblum, entrevista realizada en Buenos Aires el 30 de junio de 2009.

Catálogos y antologías de humoristas

AA.VV. (1968), *La historieta mundial*, Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, Escuela Panamericana de Arte e Instituto Di Tella, Buenos Aires.

— (1974), *El humor y la historieta que leyó el argentino (catálogo)*, Dirección Municipal de Cultura, Ciudad de Córdoba.

— (1977), "El humor de Landrú. Antología del chiste político (con perdón de la palabra)", *Ficha periodística*, año 1, nº 2, Buenos Aires, Editorial de Suplementos Periodísticos.

— (1980), *Tercer encuentro del humor y la historieta nacional (catálogo)*, Lobos, Provincia de Buenos Aires.

— (1981a), *Muestra de humor*, Teatro Municipal General San Martín, Ciudad de Buenos Aires.

— (1981b), *Humorismo y costumbrismo (1950-1970). Antología*, Buenos Aires, CEAL.

— (1984), *El humor hacia la democracia, 1976-1984, Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta*, Municipalidad de Córdoba.

— (1986), *Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos*, Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez", Municipalidad de Córdoba.

— (1992), *Fumetti a Cuba. Antología del fumetto cubano*, Milán, La isola dil Fumetto.

Volviendo a la pregunta acerca de cómo el horror fue *posible* para los contemporáneos que forjaron ese proceso histórico, la respuesta debería incluir como una de sus consideraciones fundamentales, que el horror fue posible sobre todo porque sucedió en una vida cotidiana ominosamente *normal*.

Dice Didi-Huberman:

> Ante una imagen –tan antigua como sea– el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del "especialista". Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (Didi-Humberman, 2011: 32).

> Está claro que los contemporáneos atravesaron el proceso histórico donde anidó el terror sin tener una noción plena ni acabada de lo que ocurría. Es en cambio la inquietante certeza de lo que ocurrió lo que nos coloca hoy ante ese pasado. Entre ese pasado y nosotros se interpone un abismo, ese no-cementerio constitutivo de nuestra contemporaneidad.

Reconstruir los significados que esa historia tuvo para los propios sujetos históricos genera efectos también prospectivos, ya que esos significados nos muestran la génesis de nuestros propios marcos de pensamiento, lo que nos permite desnaturalizar tanto el modo como a priori los vemos a ellos como así también el modo como nos vemos a nosotros mismos. (Creo que es esta la única dimensión posible para la pregunta por la responsabilidad colectiva de la sociedad con respecto al horror acontecido.)

Steimberg, Oscar (s/f), entrevista realizada por Odile Baron Supervielle, en *Primer encuentro de la historieta y el humor en Quilmes*.

Sánchez, Fernando y Claudio Gómez (26/4/1995), "El humor político. Entrevista a Hermenegildo Sábat", en revista *La Maga*, pp. 12-18.

Trillo, Carlos (2002), *Entrevista por Diego Agrimbau y Laura Vázquez*, en Tebeosfera, disponible en <www.tebeosfera.com>, en Torres, Ernesto (2005), "Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional", en Rommens, Aarnoud (dir.), *Camouflage Comics: Dirty War Images*, disponible en <www.camouflagencomics.com>.

Trillo, Carlos y Guillermo Saccomano (1979), "La historieta y el humor gráfico. Algunos datos para su historia", en *Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*, Municipalidad de Córdoba.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (1977), "El humor de Landrú. Antología del chiste político (con perdón de la palabra)", *Ficha periodística*, año 1, nº 2, Buenos Aires, Editorial de Suplementos Periodísticos.

Acevedo, Juan (1984), *Para hacer historietas*, Madrid, Editorial Popular.

Acuña, Carlos y Smulovitz, Catalina (1995), "Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional", en AA.VV., *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 19-99.

Agamben, Giorgio (2010), *Ninfas*, Valencia, Pretextos.

Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Benjamin, Walter (1999), "Para la crítica de la violencia", en *Ensayos escogidos*, México DF, Ediciones Coyoacán.

Bjerg, Cristen (2012), "De la antipolítica al antiperonismo: la revista *Cascabel* en el período 1941-1945", tesina de grado defendida en la Carrera de Sociología en la Universidad Nacional de La Plata.

Blaustein, Eduardo y Zubieta, Martín (1998), *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue.

Borrat, Héctor (1989), *El periódico, actor político*, Barcelona, Gili.

Borrelli, Marcelo (2008a), "Hacia el 'final inevitable'. El diario *Clarín* y la 'caída' del gobierno de Isabel Perón (1975-1976)", tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo.

— (2008b), "'Una batalla ganada': el diario *Clarín* frente a la compra de Papel Prensa por parte de los diarios *La Nación*, *Clarín* y *La*

— (2004), "Clemente 30 pirulos", catálogo de la exposición presentada en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

Caloi (2005), "Sobre la irreverencia o cómo incomodar con el humor", en *Derechos sociales, participación, identidad y género*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.

— (1992), entrevista realizada por Ranieri, Sergio en revista *La Maga*, 25 de mayo de 1992, pp. 31-32.

Da Costa, Ana (1999), entrevista realizada a Landrú, disponible en <www.bibnal.edu.ar/salavirtual/Entrevistas/landru.htm>.

Fontanarrosa, entrevista realizada por María Esther Gilio en enero de 1998 y publicada por *Página/12*, 20/7/2008, pp. 30-31.

Gandolfo, Elvio (s/f), entrevista a Caloi: "Con Clemente entro y salgo de la realidad", en El sitio de Caloi, disponible en <www.caloi.com.ar/reportajes>.

Howard, Linton (1986), "Diálogos con Bróccoi", en *Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos*, Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez", Municipalidad de Córdoba, pp. 94-96.

Landrú (1984) "Lino, el maestro", en *El humor hacia la democracia, 1976-1984, Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta*, Municipalidad de Córdoba.

— (1993), *Landrú por Landrú. Apuntes para una autobiografía*, Buenos Aires, Ateneo.

— (2/3/1994), entrevista realizada por la *Revista Noticias*, disponible en <www.noticias.uolsinectis.com.ar/edicion_1403/nota_04.htm>.

— (16/4/95), entrevista realizada por Marchetti, Pablo en revista *La Maga*, *pp.* 16 y 17.

— (9/7/1995), entrevista realizara por Sánchez, Camilo en revista *La Maga*.

Gociol, Judith y Marina Naranjos (2008), "Palabras iniciales", en catálogo de la muestra *100% negro Fontanarrosa*, Fundación OSDE, Buenos Aires.

Moreno, Liliana (8 de abril de 2001), *El humor en los años de mordaza*, Suplemento Zona, *Clarín*.

S/A, "Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?", en *Primera Plana*, 19 de febrero de 1963, pp. 19-22.

— (14/4/98), "Permanencia de un humorista. Los cuarenta años de Dobal en las páginas de *Clarín*", *Clarín*.

— (22/5/1996), "Ser dibujante humorístico", entrevista a Caloi en *La Maga*, p. 34

— (19/2/1963), "Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?", *Primera Plana*, p. 21.

Salomón, Antonio (1968), entrevista a Crist, en AA.VV., *La historieta mundial*, catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, Escuela Panamericana de Arte e Instituto Di Telia, Buenos Aires.

Depetris Chauvin, Irene (2003-2004), "Historia, memoria e identidad política: las representaciones de la resistencia en Noticias (1973/74)", en *Anuario de Rosario*, n° 20, 2ª época, Escuela de Historia/Homo Sapiens Ediciones, Rosario, pp. 97-117.

De Certeau, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Díaz, César y Passaro, María M. (2002), "Los mensajes del silencio: *El Día, Clarín* y el golpe de Estado de 1976", en Díaz, César (comp.), *La cuenta regresiva. La construcción periodística del golpe de Estado de 1976*, Buenos Aires, La Crujía.

Díaz, Luciana (2004), "La revista *Humor* como forma de resistencia frente a la última dictadura militar (1976-1983)", trabajo de tesis para la Maestría en Periodismo, Universidad de San Andrés-diario *Clarín* y Columbia University, Buenos Aires, mimeo.

Didi-Huberman, George (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Escudero, Lucrecia (1996), *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*, Barcelona, Gedisa.

Estévez, Federico y Cuevas, María Guadalupe (1999), "Del discurso del poder al poder de los discursos. *Clarín* y *La Nación* en el Proceso", tesina defendida en 1999 en la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, mimeo.

Feld, Claudia (2010), "La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el 'show del horror'", en Crenzel, Emilio (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*, Buenos Aires, Biblos, pp. 25-41.

Franco, Marina (2012), *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Galván, María Valeria (2008), "El Movimiento Nacionalista Tacuara y sus agrupaciones derivadas: un análisis desde sus representaciones figurativas", en *El Movimiento Nacionalista Tacuara y sus agrupaciones derivadas: una aproximación desde la historia cultural*, tesis de Maestría-IDAES, UNSAM, mimeo.

Gamarnik, Cora (2011), "La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976", en Fernández Pérez, Silvia, y Gamarnik, Cora, *Artículos de investigación sobre fotografía*, Montevideo, Ediciones CMDF.

Gené, Marcela (2008a), "Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político", en Soria, Claudia, Paola Cortés-Rocca y Edgardo Dieleke (comps.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Edhasa.

Razón (1976-1978)", *Papeles de Trabajo*, nº 3, Buenos Aires, IDAES, junio.

— (2010), "El diario *Clarín* frente a la política económica de Martínez de Hoz, 1976-1981", tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Broszat, Martin (1986), *Nach Hitler*, Múnich.

Burkart, Mara (2008), "Humor. El surgimiento de un espacio crítico durante la dictadura militar. 1978-1979", tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Universidad Nacional de San Andrés, Buenos Aires, mimeo.

— (2009), "Horcas, guillotinas y verdugos. La representación de la "guerra antisubversiva" en la revista *HUM®* (1978-1983)", *Eadem Utraque Europa*, año 5, nº 9, dic. de 2009.

— (2012), "Humor: la risa como espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1983", tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2010, mimeo.

Calveiro, Pilar (1995), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

Canelo, Paula (2005), "Los fantasmas de la 'convergencia cívico-militar'. Las Fuerzas Armadas frente a la salida política durante la última dictadura militar (Argentina, 1976-1981)", *Sociohistórica*, nº 17/18, primer y segundo semestre, pp. 67-98.

— (2008), *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, IDAES/UNSAM-Prometeo.

Carassai, Sebastián (2011), "The Argentine Silent Majority. Middle Classes, Violence, Political Culture, and Memory (1969-1982)", Indiana University.

Chabrol, Claude, (2006), "Humor et médias. Définitions, genres et cultures", en *Questions de communication*, nº 10, París, pp. 7-17.

Chierico, Osiris (2006), conferencia de presentación de la muestra "Caras y Caretas. Sus ilustradores", 32º Feria Internacional del Libro, Ciudad de Buenos Aires.

Corradi, Juan (1985), "La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas", en Cheresky, Isidoro, y Chonchol, Jacques (comps.), *Crisis y transformaciones de los regímenes autoritarios*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 171-187

— (1996), "El método de destrucción. El terror en la Argentina", en Quiroga, Hugo y Tcach, César (comps.), *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*, Rosario, Homo Sapiens.

Crenzel, Emilio (2008), *Historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Da Costa, Ana (1999), entrevista realizada a Landrú, disponible en <www.bibnal.edu.ar/salavirtual/Entrevistas/landru.htm>.

Levín, Florencia (2009), "La realidad al cuadrado. Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario *Clarín*, 1973-1983", tesis para el Doctorado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo.

— (2013), *Del chiste al estudio del chiste. Algunas herramientas para la construcción de un objeto de estudio a partir del humor gráfico*, Los Polvorines-Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento (en prensa).

López, José Ignacio (2008), *El hombre de Clarín. Vida privada y pública de Héctor Magnetto*, Buenos Aires, Sudamericana.

Lvovich, Daniel y Jaquelina Bisquert (2008), *La cambiante memoria de la dictadura militar desde 1984: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, Buenos Aires, UNGS/Biblioteca Nacional.

Malosetti Costa, Laura (2003), "Humor de 'gallegos'. Sátira política e identidades nacionales en el fin-de-siglo porteño", texto presentado en las IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 24, 25 y 26 de septiembre de 2003, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

— (2005), "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa", en Aznar, Sagrario y Wechsler, Diana (coord.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural. (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós.

Martignone, Martín y Mariano Prunes (2008), *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de* Mafalda *a nuestros días*, Buenos Aires, Libraria.

Masotta, Oscar (1976), "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en Verón, E. y otros, *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Matallana, Andrea (1999), *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba.

Montealegre, Jorge (1997), "Historieta de Chile. Entre la diáspora y la nostalgia", *Revista Con eñe. Revista de Cultura Hispanoamericana*, nº 1, pp. 20-24.

Morales, Rubén (s/f), "La publicidad oficial del gobierno militar. 'Somos derechos y humanos'", disponible en <www.publicidadpolitica.com.ar/>; última consulta: 2/6/2013.

Morin, Violette ([1970] 1982), "El dibujo humorístico", en AA.VV. ([1970] 1982), *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Ediciones de Buenos Aires.

Muraro, Heriberto (1987), "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986", en Landi, Oscar (comp.), *Medios, transformación y cultura política*, Buenos Aires, Legasa.

— (2008b), "José Julián, el heroico descamisado. Una historia peronista", en revista *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, nº 8, París, Ecole d'Hautes Etudes, disponible en <nuevomundo.revues.org//index30547.html>.

Getino, Octavio (1995), *Las industrias culturales argentinas*, Buenos Aires, Colihue.

Gociol, Judith y Naranjo, Marina (2008), "Palabras iniciales", en catálogo de la muestra *100% negro Fontanarrosa*, Fundación OSDE, Buenos Aires.

González Janzen, Ignacio (1986), *La Triple A*, Buenos Aires, Contrapunto.

Guber, Rosana (2001), *¿Por qué Malvinas?: De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— (2008), "Crucero ARA General Belgrano In Memoriam. Linajes navales e historia política en las memorias de Malvinas", *Iberoamericana*, nº 30, pp. 7-26, Instituto Iberoamericano de Berlín, ISSN 1577-3388.

Guitelman, Paula (2006), *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*, Buenos Aires, Prometeo.

Gutiérrez, Rafael (2003), "El rosismo y el peronismo en la historieta", en AA.VV., *Abordajes y perspectivas. Concurso provincial de ensayos 2002*, Salta, Secretaría de Cultura-Ministerio de Educación de la Provincia de Salta, pp. 9-132.

Howard, Linton (1986), "Diálogos con Bróccoli", en *Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos*, Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez", Municipalidad de Córdoba, pp. 94-96.

James, Daniel (1990), *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Buenos Aires, Sudamericana.

Jameson, Frederic (1995), *Imaginario y Simbólico en Lacan*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto.

Jelin, Elizabeth (2005), "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad", en Suriano, Juan (dir.), *Dictadura y Democracia (1976-2001), Nueva Historia Argentina*, t. X, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 507-557.

Kasanzew, Nicolás (1986), *Malvinas a sangre y fuego*, Buenos Aires, Editorial Perfil.

Kershaw, Ian (2004), *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Landrú (1984), "Lino, el maestro", en *El humor hacia la democracia, 1976-1984, Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta*, Municipalidad de Córdoba.

— (1993), *Landrú por Landrú. Apuntes para una autobiografía*, Buenos Aires, Ateneo.

— (1987), "El humor diario: una estrategia de retaguardia", en Rivera, Jorge y Romano, Eduardo (comps.), *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Ediciones Tarso.
— (1998), "El corazón al sur", disponible en <www.caloi.com.ar/reportajes/sasturain.htm>.

Schindel, Estela (2003), "Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina", tesis de maestría, Berlín, mimeo.
— (2013), *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Villa María, Editorial Universitaria de Villa María-EDUVIN.

Schmucler, Héctor (1996), "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello. Reflexiones sobre desaparecidos y memoria", *Confines* nº 3.

Steimberg, Oscar (1977), *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión.
— (2001), "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", en *Signo y Seña*, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Torres, Ernesto (2005), "Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional", en Rommens, Aarnoud (dir.), *Camouflage Comics: Dirty War Images*, disponible en <www.camouflagencomics.com>.

Trillo, Carlos y Saccomano, Guillermo (1979), "La historieta y el humor gráfico. Algunos datos para su historia", en *Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*, Municipalidad de Córdoba.

Troncoso, Oscar (1992), *El Proceso de Reorganización Nacional*, vol. 4, Buenos Aires, CEAL.

Ulanovsky, Carlos (1997), *Paren las rotativas. Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

Vázquez, Laura (2009), *Oficio, arte y mercado. Historia de la historieta argentina 1968-1984*, Buenos Aires, Paidós.

Vázquez Lucio, Oscar –Siulnas– (1987), *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, t. 2: 1940-1985, Buenos Aires, Eudeba.

Verbitsky, Horacio (2002), *Malvinas. La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*, Buenos Aires, Sudamericana.

Verón, Eliseo ([1971] 1984), "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en AA.VV., *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Yannuzzi, María de los Ángeles (2000), *Política y dictadura*, Rosario, Fundación Ross.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003), *La dictadura militar, 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós.

Patto Sá Motta, Rodrigo (2008), "A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda", ArtCultura (UFU), v. 9, pp. 195-212.

Pittaluga, Roberto (2010), "El pasado reciente argentino: interrogaciones en torno a dos problemáticas", en Bohoslavsky, E.; Franco, M.; Iglesias, M., y Lvovich, D. (comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, vol. I, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento-Prometeo, pp. 23-35.

— (2012), "Imágenes (d)e historia. En torno a la dictadura", ponencia presentada en las VI Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral, mimeo.

Quiroga, Hugo (1994), *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*, Rosario, Fundación Ross.

Ríces, Eduardo (2010), "Mandá esas cartas: *Humor* y sus lectores en un marco de cambio social autoritario", tesis para la Maestría en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de General Sarmiento- Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Ramos, Julio (1993), *Los cerrojos a la prensa*, Buenos Aires, Amfin.

Rivera, Jorge ([1985] 1990a), "Para una cronología de la historieta", en Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, pp. 70-88.

— ([1985] 1990b), "Historia del humor gráfico argentino", en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge, y Romano, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, pp. 106-140.

Roldán, Diego (2007), "La espontaneidad regulada. Fútbol, autoritarismo y nación en Argentina '78. Una mirada desde los márgenes", *Prehistoria*, año XI, nº 11, Rosario, pp. 125-147.

Romano, Eduardo ([1985] 1990), "Breve examen de la historieta", en Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

— (2004), *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires Catálogos/ Calafate.

Russo, Edgardo (1994), *La historia de Tía Vicenta*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

Sánchez, Fernando y Gómez, Claudio (26/4/1995), "El humor político. Entrevista a Hermenegildo Sábat", *La Maga*, pp. 12-13.

Sasturain, Juan ([1986] 1995), "La última década larga de la historieta argentina", en Sasturain, Juan, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.